ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS

AiC

# HUMAN BODY AND CORPORALITY IN LITERATURE

2023 • NUMĂRUL 31 • VOLUMUL 1

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA”, IAȘI

31 (1/2023)
Acta Iassyensia Comparationis

# HUMAN BODY AND CORPORALITY IN LITERATURE
# LE CORPS HUMAIN ET LA CORPORALITÉ DANS LA LITTÉRATURE
# CORPUL UMAN ŞI CORPORALITATEA ÎN LITERATURĂ

Displayed and hidden, cherished and vilified, adulated and violated, sacralised and demonised, emancipated and discriminated, the human body, this "first and most natural instrument of man" (according to the ethnologist-sociologist Marcel Mauss), has been, from mythical times to present day, a constant object of contemplation, a repository of cultural markers, a most faithful witness to our world dynamics. This has led to multifaceted approaches to the body recorded in the evolution of the philosophical, biological, psychological, anthropological, sociological thought. The 31st issue (1/2023) of AIC focuses on the representations and functions of this archi-theme in literature and art, embracing a variety of critical and hermeneutical perspectives inspired by the study of literature – from mediaeval and Renaissance European literature to recent literary trends, such as postcolonial diasporic writing, fantasy novel and self-narrative. Researchers from Europe, Africa, North and South America meet within the pages of the present volume; their fields of interest span from semiotics, mythocriticism, literary history, cultural history and geography to sociocriticism, performance studies, political and gender studies. Their contributions deal with the body in its multifarious modalities: body as a mirror of the human character; body as an enemy of the soul; body as an image of the universe; body as an art object; body as a victim of social and political injustice, of war, terrorism and globalisation; body as a burden; body as an erotic object; body as a victim; body – dismantled, transformed, hybridized, deconstructed – as a metaphor of the text itself.

*

Exposé et caché, chéri et vilipendé, adulé et violé, sacralisé et diabolisé, émancipé et discriminé, le corps humain, « le premier et le plus naturel des instruments de l'homme » (pour reprendre les termes de l'ethnologue-sociologue Marcel Mauss), a été, des temps mythiques à nos jours, un objet constant de contemplation, un dépositaire de marqueurs culturels, un témoin des plus fidèles de la dynamique de notre monde. Cela a conduit à des approches multiples du corps, enregistrées dans l'évolution de la pensée philosophique, biologique, psychologique, anthropologique et sociologique. Le 31ème numéro (1/2023) de AIC se concentre sur les représentations et les fonctions de cet archi-thème dans la littérature et l'art, embrassant une variété de perspectives critiques et herméneutiques inspirées par l'étude de la littérature – de la littérature européenne du Moyen Âge et de la Renaissance aux tendances littéraires récentes, telles que l'écriture diasporique postcoloniale, le *fantasy* et l'auto-narration. Des chercheurs d'Europe, d'Afrique, d'Amérique du Nord et du Sud ont contribué à l'élaboration du présent volume ; parmi leurs domaines d'intérêt se retrouvent la sémiotique, la mythocritique, l'histoire littéraire, l'histoire et la géographie culturelles, ainsi que la sociocritique, les études performatives, politiques et de genre. Leurs contributions traitent du corps dans ses multiples modalités : le corps comme miroir du caractère humain ; le corps comme ennemi de l'âme ; le corps comme image de l'univers ; le corps comme objet d'art ; le corps comme victime de l'injustice sociale et politique, de la guerre, du terrorisme, de la mondialisation ; le corps comme fardeau ; le corps comme objet érotique ; le corps – tranché, métamorphosé, hybridisé, déconstruit – comme métaphore du texte lui-même.

*

Expus şi ascuns, preţuit şi defăimat, adulat şi violentat, sacralizat şi demonizat, emancipat şi discriminat, corpul uman, acest „prim şi cel mai natural instrument al omului" (conform etnologului-sociolog Marcel Mauss), a fost, din timpurile mitice şi până în prezent, un obiect constant al contemplaţiei, un depozitar de mărci culturale, cel mai fidel martor al dinamicii lumii noastre. Acest lucru a condus la abordarea multiformă a corpului înregistrată în evoluţia gândirii filosofice, biologice, psihologice, antropologice şi sociologice. Cel de-al 31-lea număr (1/2023) al AIC se concentrează asupra reprezentărilor şi funcţiilor acestei arhi-teme în literatură şi artă, îmbrăţişând o varietate de perspective critice şi hermeneutice inspirate de studiul literaturii – de la literatura europeană medievală şi renascentistă până la tendinţele literare recente, cum ar fi scrierile diasporei postcoloniale, genul *fantasy* şi auto-naraţiunea. Cercetători din Europa, Africa, America de Nord şi de Sud se întâlnesc în paginile volumului de faţă; domeniile lor de interes cuprind de la semiotică, mitocritică, istorie literară, istorie şi geografie culturală până la sociocritică, studii performative, politice şi de gen. Contribuţiile lor abordează corpul în variile sale forme: corpul ca oglindă a caracterului uman; corpul ca duşman al sufletului; corpul ca imagine a universului; corpul ca obiect de artă; corpul ca victimă a nedreptăţii sociale şi politice, a războiului, a terorismului şi globalizării; corpul ca povară; corpul ca obiect erotic; corpul – tranşat, metamorfozat, hibridizat, deconstruit – ca metaforă a textului însuşi.

# Cuprins/Contents/Contenu

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

Florent RÉTHORÉ — 1
Tristan *démembré : l'impossibilité de trancher*

Leticia DING — 13
*Le corps terrestre et le corps céleste de la sainte travestie :* La Vie de Sainte Marine *(XIII^e siècle)*

Andrei Victor COJOCARU — 23
*Trupul uman și corpul simbolic al lumii în* Divina Comedie

Ana María ALONSO FERNÁNDEZ — 33
El Buscón *de Quevedo: una visión grotesca y degradadora del cuerpo humano*

Lavinia SIMILARU — 43
*El cuerpo femenino según Cervantes*

Luisa MESSINA — 53
*La prostitution au dix-huitième siècle*

Paul Matei Christian BOTEZ — 61
*La corporalité refoulée dans* Le Portrait de Dorian Gray

Dragoş CARASEVICI — 73
*Der Dramatiker als fiktiver Regisseur. Friedrich Dürrenmatts Bühnenanweisungen zur körperlichen Tätigkeit des Schauspielers*

Hassouna MANSOURI — 79
*« Demande un esprit sain dans un corps vigoureux », lecture d'*Un assassin est mon maître *d'Henry de Montherlant*

Giulia SCIALPI — 89
*Tra «male gaze» e incapacità di vedere. Una lettura del racconto* Il seno nudo *di Italo Calvino*

Lilián ILLADES AGUIAR — 101
*Manuel Payno: la sangre de* Los Bandidos

Sara SHIRVAN — 113
*Hervé Guibert: The Emergence of the "Self" through Icono-Textual Descriptions of a Body in Metamorphosis*

Tzu-Chun KING — 121
*Le corps à l'épreuve de l'image : moulage et photographie chez Maurice Blanchot*

Bernard RIBÉMONT — 131
*Thomas Owen, le fantastique et le corps de la femme*

Florina MATU — 143
*Identités corporelles dans les romans de Leïla Slimani*

Marie-France PRISCA — 153
*L'expérience du corps et les représentations sensibles dans le roman africain*

Adil BOUDIAB & Outhman BOUTISANE — 167
*Les représentations du corps chez Driss Chraïbi et Khaled Hosseini*

Alioune DIENG — 177
*La corporalité fantastique bugulienne dans le contexte de la mondialisation*

Joseph NGANGOP & Ynes Kelly NJAHAN GATCHOU — 191
*De la négation du corps au terrorisme dans* Oussama mon amour *de Youssouf Amine Elalamy*

Santa Vanessa CAVALLARI — 205
*Pour un érotisme kitsch dans* Yo-Yo Boing ! *Bouleverser la corporalité dans les rôles sociaux*

Andrei Victor COJOCARU — 217
*Constantin Ivanov (2022).* Răul: interpretări literare. *Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 272 p.*

Cătălin CONSTANTINESCU — 221
*Mihaela Ursa (2022).* Indisciplina ficțiunii: viața de după carte a literaturii. *Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 311 p.*

Andrei Victor COJOCARU — 225
*Sorin Mocanu (2022).* Dimensiunea comportamentală a sărbătorescului. *Florești: Editura Limes, 418 p.*

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0001

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# *Tristan* démembré : l'impossibilité de trancher

## Unbound *Tristan*: the Unsettling Conondrum

FLORENT RÉTHORÉ
*University of Colorado Boulder*
*florent.rethore@colorado.edu*

**Mots-clés**

**Béroul ; *Tristan* ; Disability Studies ; prothèse narrative ; mutilation ; littérature médiévale.**

À première vue, ce titre peut paraître étonnant. Quel rapport entre l'idée du corps violenté et les quelques manuscrits de Tristan, mythe manifestement connu pour chanter au contraire l'idylle d'un couple jeune et physiquement harmonieux mais moralement hors norme ? Je soutiendrai ici que l'idée que *Tristan* ne célèbre pas autant une certaine forme d'amour qu'elle utilise l'image de corps meurtris dans leurs difformités respectives pour tisser une histoire qui ne peut pas fonctionner pas sans eux. Après avoir montré que l'image de l'altérité corporelle borde chaque page du texte, on s'interrogera sur ce que l'omniprésence du corps déviant nous dit sur l'interprétation du roman lui-même. Autrement dit, on indiquera comment forme (corps du texte) et herméneutique sont intrinsèquement liées et pourquoi l'état « mutilé » du *Tristan* de Béroul n'a rien de fortuit.

**Keywords**

**Béroul; *Tristan*; Disability Studies; narrative prosthesis; mutilation; medieval literature.**

This title may surprise at first sight. What connection can exist between the idea of the mutilated body and the few Tristan manuscripts, a myth famous for praising the idyllic love of a young and physically harmonious couple but whose morals may be considered extraordinary? I suggest in this *essay* that Béroul's Tristan does not celebrate a unique form of love as it uses the image of deformed bodies to weave a narrative on a plot that cannot work nor go the distance without them. After showing how the image of the deviant body occupies every page, I propose to consider what this omnipresence of other bodies tells us about how to interpret the text itself. In other words, the body of the text and its form, i.e. the mutilated shape of the manuscript of Béroul's *Tristan*, are directly connected.

Du corps humain au corps textuel au Moyen Âge, il n'y a qu'un pas : « le corps est de même essence que l'écriture. Le texte est le corps du corps » (Hart-Nibbrig, 1983 : 99). L'identité d'un texte médiéval naît d'abord en tant que corps, dans son manuscrit et en tant que nom : il est même d'usage de faire référence à l'œuvre médiévale, notamment dans les prologues en plaçant le nom du héros éponyme précédé d'un article défini « ainsi s'ouvre le roman de X, le roman de Y ». Par exemple : « Ici comence li romanz de Cligés » (Chrétien, 2006 : s. p.). De la même façon, on parle du *Lancelot*, du *Mélusine* ou encore du *Tristan*, suivi du nom de son auteur (le *Tristan* de Thomas, le *Tristan* de Béroul, le *Tristan* de Gottfried, etc…). Enfin, la critique moderne a aussi pour coutume de désigner les différentes parties d'un texte à l'aide d'un jargon corporel : on parlera d'en-*tête*, de *corps* du texte, de *pied* de page, voire d'en*jambe*ment dans les textes écrits en vers ; quand il s'agit de décrire la condition de leurs feuillets, on réfère

bien à un champ lexical similaire à celui de l'altération corporelle physique : écorné, usé, déchiré, voire en piteux état.

Le cas des *Tristan*(s) français, bien qu'ils aient été rédigés par des auteurs multiples, partagent pourtant un point commun dans leur corpus : leurs pages respectivement mutilées à différentes parties de leur anatomie. Non seulement l'ordre dans lequel les épisodes se déroulent par rapport à d'autres traditions doit rentrer en compte dans l'analyse de l'œuvre[1] mais aussi l'état dans lequel ce qui précède les aventures, c'est-à-dire la double mutilation qui ouvre et ferme le récit apporte à notre interprétation. Le *Tristan* de Thomas se voit lui aussi amputé de son prologue : le roman commence alors que les amants ont déjà consommé le fameux philtre ou « vin herbé ». Quant à la version de Gottfried de Strasbourg, elle dispose bien d'un début, et même d'un prologue, avec le récit des parents et la naissance de Tristan, mais s'interrompt à ce qu'on pense être les 5/6ème de son but. Font exception à ce démembrement la saga norroise du frère Robert et la version d'Eilhart von Oberg[2], mais les variantes les plus populaires des manuscrits de *Tristan*, citées précédemment, comportent des lacunes par rapport à d'autres textes. Si deux des versions comportaient des manques, on pourrait penser à une coïncidence, mais le fait que le *Tristan* des trois auteurs majeurs et que chacun des manuscrits portent des marques de mutilations nous amène à considérer une interprétation basée sur cette esthétique du manque et du déchirement.

L'ensemble de la matière tristannienne repose sur des fragments de textes[3]. Après avoir mis bout à bout et comparé ces lambeaux de texte qui nous sont parvenus, le squelette complet de l'intrigue a pu être reconstitué, et ce malgré les lacunes diverses de chaque manuscrit. En ce sens, on doit énormément aux travaux de Joseph Bédier[4], mais de plus récentes recherches ont invoqué la possibilité que des auteurs aient considéré comme achevés des textes qui nous semblent inachevés : on pense aux travaux de Roger Dragonetti (1980) sur le *Perceval* de Chrétien ou ceux de David Hult (2009) sur la *Rose* de Guillaume de Lorris. Paul Zumthor classait les types de fragments littéraires[5]. Rentrer dans le détail de chacun des trois textes dépasserait largement le cadre alloué à cet article, je me consacrerai donc uniquement à l'œuvre de Béroul, car c'est celle qui se trouve la plus ravagée des trois. Puisque nous venons d'aborder le contour du texte, c'est-à-dire sa forme en tant que manuscrits formés de pages, venons-en maintenant aux articulations du texte dans son intrigue. On s'intéressera dans notre analyse du poème de Béroul uniquement à la première catégorie définie par Zumthor puisque nous retrouvons en main d'un manuscrit qui ne donne pas un « sens d'inachèvement » et qui se trouve bel et bien fragmentaire puisqu'amputé de son début et de sa fin.

---

[1] « The order of episodes in Beroul may be an important factor in our understanding of the text ». « The Making of Béroul's *Tristan*: The Role of Repetition » (G. N. Bromiley, 1985 : 47).

[2] Daniel Lacroix & Philippe Walter (eds.) (2012). *Tristan et Iseut. Les Poèmes Français La Saga Norroise*. Paris : Le Livre de Poche. 1989.

[3] Selon Paul Zumthor (1978), c'est justement dans la « greffe » entre les différents fragments que se situe la paternité du texte.

[4] Cf. *Spécimen d'un Essai de Reconstruction Conjecturale du Tristan de Thomas*, qui valut d'être un best-seller du XXème siècle.

[5] Fragments appelés ainsi en fonction de la perspective ou du type de point de vue qu'on adoptait pour les considérer. Soit par « le point de vue de l'observateur », d'où le texte nous est parvenu dans un état matériellement incomplet, soit du « point de vue interne », d'où se dégage « un dessein de non-achèvement (même si matériellement le texte peut être déclaré complet », soit, finalement, « le point de vue circonstanciel, historique, d'où ressortent le conditions concrètes d'existence du texte dans un cadre spacio-culturel donné » (1978 : pp 75-82).

La version de Béroul s'ouvre donc à la fois sur un manque mais aussi sur une mutilation puisque ses pages initiales ont été arrachées. Avant même de parcourir le premier vers, le lecteur « lit » d'abord la déchirure. Cette partie qu'on s'attendrait à trouver – c'est-à-dire un prologue conventionnel pour poser le bases de l'intrigue, mais qui n'est pas là – instille d'entrée de jeu un malaise qui force le lecteur à repenser sa manière d'aborder le poème. Bien sûr il nous est impossible de savoir si l'auteur ou quelqu'un d'autre en est responsable. En revanche, on peut réfléchir à ce que ce manque ajoute à notre interprétation du texte. Lorsqu'on considère qu'il s'agit d'un acte assumé et qui trouve une cohérence dans la logique interne d'un récit où les apparences (la forme) prend l'ascendant sur la parole, on comprend que le corps détient une place spéciale chez Béroul, une alternative au langage verbal qui dit plus que tous les mots qui l'enrobent.

Dans une première partie qui s'inspire de récents travaux sur la corporalité des manuscrits, je préciserai donc en quoi la forme, c'est-à-dire la peau du texte de la matière tristanienne, a subi des violences et ce qu'on peut tirer de ces « blessures » pour l'interprétation du texte. Dans une seconde partie, on rentrera à proprement parler dans le cœur de l'œuvre de Béroul, à travers la résurgence de personnages aux corps difformes et mutilés avant d'analyser leur rôle crucial dans le bon fonctionnement de l'intrigue.

L'analyse qui suit se basera sur le concept de « prothèse narrative » (Mitchell; Snyder, 2004 : 47) selon laquelle un texte prend appui sur le handicap ou l'altérité physique, tout en le gommant au maximum pour les besoins de l'intrigue. Autrement dit, le récit doit « corriger » un problème comme on corrige un handicap pour rétablir la forme idéale (ou normative), mais il ne peut reconnaître cette relation entre corps handicapé à soigner et obstacles narratifs à surmonter. Pour le montrer, j'évoquerai quatre scènes-clés du texte. Premièrement, la scène d'ouverture, dite « du pin ». Puis, celle de « la farine », où Tristan saute de son lit dans celui d'Yseut au-delà de la farine placée là pour le piéger par le nain Frocin. Ensuite, la transformation en lépreux de Tristan, lorsqu'il se déguise pour rentrer dans la ruse destinée à innocenter une Yseut coupable. Finalement, la mutilation suivie de la « mort » d'un des barons détracteurs du couple, Godoïne, qui coïncide avec l'arrêt brutal du texte.

La première scène iconique du rendez-vous épié nous fait voir et mettre dans la peau du roi Marc qui, ayant été prévenu par son nain d'une liaison entre sa femme et son neveu, surveille les deux amants, Tristan et Yseut, depuis les hauteurs d'un pin. Le lecteur depuis le haut de la page épie donc celui qui espionne, également perché. De la même façon, la fin du seul manuscrit « si mutilé » (Kooijman, 1979 : 96) à nous être parvenu[6] trouve un écho à son début : le dernier vers jaillit brusquement lors d'une seconde scène de voyeurisme à la suite du meurtre d'un des barons, Godoïne, qui espionnait les amants, à qui Tristan venait de décocher une flèche dans l'œil. On pourrait dire qu'on assiste chez Béroul à la punition du lecteur que l'on prive de deux morceaux essentiels : le début (un embryon) et la fin.

Cette scène d'ouverture si théâtrale plonge le lecteur dans la peau du roi Marc, épiant les amants du haut de son arbre. La disparition du début du texte a pour effet de mettre le lecteur dans la perspective de Marc, en tant que spectateur plongé dans l'action, et qui doit se faire une idée des personnages et de leurs intentions, simplement en écoutant leur échange. Ce faisant, le lecteur rentre le temps d'un instant dans le corps de Marc sans aucun indice de ce qui s'est passé auparavant, dû aux pages manquantes. En découle une confusion entre le lecteur et Marc puisque le regard de chacun d'eux est intrusif : en observant Marc qui épie, le lecteur est

[6] Ms 2171, Bnf.

renvoyé à sa propre situation de voyeur : « In this scene Mark is a concealed voyeur, but so are we, spying on the lover ; and the fact that the story is *about* an act of voyeurism surely encourages us to become aware that we too are voyeurs, only more sharp-eyed ones than the king » (Spearing, 2005 : 54). Le corps réel se superpose donc au corps fictif du personnage, et Béroul brode l'œil du lecteur sur celui de Marc. En termes d'expérience de lecture, il faut garder en tête que l'action-même de tenir en main un manuscrit médiéval nous renvoie par le sens du toucher et de l'odeur à d'autres corps non-humains. Les pages de parchemin (manuscrits) étaient d'abord faits de peau animale (généralement de mouton, parfois de chèvre ou vélin/peau de veau), c'est-à-dire de matière organique. Lorsqu'un lecteur tenait dans ses mains l'objet-manuscrit, il touchait donc du doigt l'ancien corps d'un animal sur lequel reposent les « aventures » d'êtres humains. Ainsi, le phénomène de superposition des corps où se tisse un lien quasi organique entre l'ancien corps de l'animal et celui de l'humain qui le touche des doigts et du regard par le concept de « suture » :

> However refined the parchment, it still bears traces of the living animal from which it derives. One can tell the flesh side from the hair side of the skin; the backbone remains perceptible as a ghostly imprint, and the curve of the animal's body persists in the natural curl of the pages; tiny veins can often be made out, as can the random discolorations, scars, and insect damage that marked the creature in life. The markers of parchment's organic nature are not solely visual; parchment feels like skin, and an animal odor inheres in the folios still. (Kay, 2011 : 13–32)

S'en suit un mouvement vertical où l'œil du lecteur quitte le corps de Marc pour (re)prendre rapidement de la hauteur ; on lui fera voir l'ensemble des niveaux méta- et intradiégétique depuis le haut de la page (l'extradiégétique donc). Le lecteur comprendra plus tard que c'est sur les conseils de Frocin que le roi, averti de rumeurs, s'est mis à guetter le moindre faux-pas des amants. Nous nous trouvons ici dans une scène d'ouverture typiquement théâtrale, tapie d'ironie dramatique, où le lecteur est amené à s'aligner, puis quitter la perspective de Marc, au moment où il décroche de la supercherie et comprend, petit à petit, le jeu auquel se vouent les amants quand Marc, lui, ne sort pas de cette situation.

Ainsi, en nous faisant épouser la perspective de Marc à travers sa prise de hauteur d'où il espionne le couple, le texte a déjà gommé l'importance d'un personnage minuscule et difforme, mais qui pourtant dispose d'une fonction cruciale dans le texte : le nain Frocin. On apprendra également par la suite que c'est ce même nain qui a donné des oreilles de cheval au roi : « Li rois s'en rist et dist : 'Ce mal/Que j'ai orelles de cheval,/M'est avenu par cest devin' » (Béroul, 2004 : vv. 1343-5). Ce qui explique en partie que l'ouïe de Marc lui fait défaut, notamment dans la première scène du pin, où sa capacité tronquée à entendre lui fait croire à des mensonges, c'est-à-dire qu'il se retrouve incapable de discerner le jeu de dupe dans lequel les amants se (et lui) donnent en spectacle. Le plus grand secret de Marc n'est autre qu'une déformation corporelle infligée par le nain qui, au moment de sa révélation publique, déclenche la décapitation de ce dernier : « Traist l'espee, le chief en prent » (Béroul, 2004 : v. 1347). En d'autres termes, la découverte du corps difforme en amène une autre instantanément, qui actionne la péripétie suivante comme un engrenage. On se rendra compte plus tard que justement l'acte de trancher (au sens propre ici) manifeste toujours l'erreur dans le roman de Béroul. Trancher la tête du nain ici revient finalement pour Marc à se séparer malgré lui du seul personnage cherchant à rétablir la vérité. De même, lorsqu'ils se réveillent dans la loge de

feuillage et constatent que Marc s'est rendu sur les lieux pendant qu'il dormait, Tristan et Yseut se retrouvent dans la même situation que celle de son oncle précédemment. Ils doivent interpréter son geste. Marc dit très clairement qu'il n'avait aucune intention de les tuer : « Que je nes vuel noient ocire » (Béroul, 2004 : v. 2025). Dans ce but, ils font un choix, c'est-à-dire que Tristan tranche[7] pour une hypothèse et nécessairement se trompe : « Dame, c'est voirs./ Or nos covient gerpir Morrois,/Qar molt li par somes mesfait » (Béroul, 2004 : vv. 2089-91). Comme l'a dit Daniel Poirion, Tristan a su lire correctement le langage corporel de Marc, mais en essayant d'en tirer une conclusion qui n'a pas directement attrait au corps, commet une erreur : « Tristan interprète correctement la seconde phrase : 'il aurait pu nous tuer'; mais il en tire une conséquence erronée : 'il n'a pas pu le faire et est allé chercher du renfort auprès de ses gens' » (1986 : 92). Trancher, c'est-à-dire décider en cessant de croire aux indices du corps dans le texte, revient systématiquement à faire le mauvais choix. L'état du manuscrit, c'est-à-dire la forme du corps du texte, nous indique la même chose. Privé de début et de fin, on ne peut pas « partir du principe » de quoi que ce soit, par exemple, de la culpabilité des amants. Cette version étant entravée de l'épisode où ils auraient pu ingérer le philtre, reste dénuée d'achèvement. C'est-à-dire qu'on ne peut tirer aucune conclusion certaine ou réduire le texte à quelque chose de fixe : le roman repose sur sa tranche. La seule certitude que nous ayons sur le *Tristan* de Béroul, c'est justement son refus de borner une interprétation stable. Le narrateur nous invite d'ailleurs à ne pas trancher, en nous montrant des exemples de ce qui arrive lorsque l'un des personnages commet l'acte.

En effet, Frocin, qu'on peut considérer comme le double, ou le cerveau de Marc, le manipule comme une marionnette pendant une grande partie de l'histoire, depuis la scène d'ouverture, où il avait fait grimper le roi dans l'arbre : « […] Que li nains m'a trop deceü,/En cest arbre me fist monter,/Il ne me pout plus ahonter » (Béroul, 2004 : vv. 265-68), jusqu'à la scène de la farine dans la chambre royale. La première tentative de flagrant délit ayant échoué lors de l'épisode précédent de la scène du pin, Frocin suggère au roi Marc un nouveau piège : prétexter une absence à la cour lors d'une visite au roi Arthur pour forcer Tristan à s'unir charnellement à sa femme. Pour ce faire, le nain va répandre de la farine dans la chambre royale, précisément entre les deux lits (celui où Tristan est censé rester et celui d'Yseut qu'il convoite) : « Entre deus liez la flor respant/Que li pas allent paraisant/Se l'un a l'autre la nuit vient » (Béroul, 2004 : vv. 703-706), ce qui devrait prendre Tristan « la main dans le sac ». Si jamais il cherche à atteindre le matelas de la reine, les traces de pas au sol autant que la poudre blanche sur son corps l'incrimineront de manière irréfutable. Encore une fois, le corps se transforme en réceptacle à vérité et le soin que prend le narrateur à suspendre la parole le temps d'une scène pour laisser parler le corps s'illustre notamment dans la scène dite de la « farine ».

Lorsque le neveu de Marc cherche à rejoindre la couche d'Yseut, le bond de Tristan d'un lit à l'autre, c'est-à-dire la chute du corps, fait apparaître la preuve irréfutable de sa culpabilité : la tache de sang[8] due à sa plaie qui jaillit sur les draps, le rouge sur le blanc. Encore une fois, si Tristan et Yseut ont jusqu'ici réussi à se tirer de beaux draps par la parole, le corps vient s'exprimer et éclabousser de vérité tout doute quant à la culpabilité des amants. Le langage du corps prend le dessus sur le langage oral. Comme pour donner une autre preuve du lien entre

[7] Le verbe médiéval « tranchier » est attesté dès le XII[ème] siècle. Par exemple dans *La Chanson des quatre fils Aymon* : « Que il ne lor feïst tous les membres tranchier » (v. 3415).

[8] Sur la question du sang comme marque de l'écriture, voir Huchet (1990).

manifestation du corps et de l'état intérieur (moral) du personnage, Béroul focalise notre attention dans la scène par un doublon du motif, le premier bond juxtaposé immédiatement au deuxième. Un saut en entraîne un autre : ce petit saut enclenche le grand saut de Tristan depuis la Chapelle pour échapper à la peine capitale une fois découvert. L'action de sauter prend une autre ampleur. Selon Nicolas Lenoir, « saut » et « salir » se confondent sur le plan sémantique de la salissure : « Dans les 4485 vers qu'il nous reste du roman de Béroul, nous avons ainsi compté en tout 35 occurrences de formes relevant du paradigme morphologique de salir et de saut, soit une forme tous les 128 vers » (Lenoir, 2017 : 41-80). La chute de Tristan sur les draps souillés correspond alors aussi à la chute de son innocence qui n'aura été que de courte durée, un motif qu'on connaît depuis l'épisode biblique du jardin d'Eden et la chute de l'Homme. Après l'épisode du saut du lit, Tristan repasse d'innocent à coupable et le roi annonce leur exécution publique par les flammes. À ce moment-là, Tristan annonce déjà le subterfuge du « grand » saut à son oncle : « Beaus oncles, de moi ne me chaut :/Bien sai, venuz sui a mon saut » (Béroul, 2004 : vv. 787-88). Structurellement, le premier bond incompréhensible de la scène de la chambre enfarinée peut alors se comprendre comme le « petit » saut avant le « grand » saut depuis la falaise. Le siège inconfortable dans lequel Béroul met Marc (dans son arbre) fait de lui un spectateur permanent de ce qui se passe autour de lui, il est aux premières loges du drame qui se déroule sous ses yeux. Bien que roi, Marc se montre on ne peut plus passif et constant dans son incapacité à voir clair dans les manipulations répétées de Tristan et d'Yseut passés maîtres dans l'art du langage. Dans le *Tristan* de Béroul, Marc voit et entend beaucoup mais reste incapable d'agir pour lui-même, agissant souvent après les dires d'autrui (comme dans la scène de la farine dont on vient de parler), il dispose d'un corps fonctionnel uniquement en apparence. Marc s'avère incapable de décider pour lui-même, il bouge comme un grand corps vide tiré par les ficelles d'un des deux camps : soit celui des amants, soit celui de Frocin et des barons. De ce mouvement de va-et-vient se bâtissent les épisodes qui composent le poème. Marc échoue à établir la vérité en partie parce que son corps n'accomplit rien et qu'il est constamment manipulé par les mots, leur donnant plus de crédit que le corps, une inclination vouée à l'échec dans le roman. S'il y a bien un principe auquel se fier dans le *Tristan* de Béroul, c'est que le mouvement d'un seul corps vaut plus que toute tirade. De même, si les intentions des personnages restent couvertes quand ils parlent, en revanche quand leur corps s'exprime physiquement, un éclat de vérité surgit.

De la même façon, Tristan et Yseut n'existent véritablement que lorsque leurs deux corps fusionnent. Toute l'intrigue repose sur leur union charnelle que leurs détracteurs s'évertuent à prouver. Lorsque l'un d'entre eux se retrouve isolé de l'autre, la tension dramatique retombe, comme s'ils ne pouvaient exister qu'à travers l'unité de leurs deux corps. On pourrait dire que Tristan représente littéralement la moitié d'Yseut et vice-versa ou encore qu'on trouve ici une illustration de l'adage selon lequel mari et femme deviennent une même chair[9]. L'envie de Tristan de délaisser son corps propre pour soit s'unir à celui d'Yseut (union interdite), soit devenir un lépreux (travestissement de la chair) dénote de l'intérêt du personnage (et du texte) à considérer une certaine fascination pour l'altérité corporelle indiquée à son lecteur de se retrouver physiquement en dehors de la norme.

En effet, dans la scène qui précède le jugement d'Yseut, Tristan va même jusqu'à changer de corps et prétendre que c'est un lépreux pour mieux tromper Marc durant la fameuse scène de l'*escondit* d'Yseut. Lorsqu'Yseut a été reconnue coupable, à la place du bûcher, on propose de la livrer aux lépreux. L'un d'entre eux, nommé Yvain, propose un marché : « Veez, j'ai ci

[9] Genèse 2.24.

compaignons cent:/Yseut, nos done, s'ert commune. » (Béroul, 2004 : vv. 1192-3). La punition corporelle se retrouve encore au premier plan. Le corps massivement différent (celui de la horde de lépreux) est utilisé comme une force pour faire avancer l'intrigue et créer un pic de tension dramatique. On se rend compte à quel point les corps difformes décident du cheminement des péripéties quand on se penche sur leur mouvement. Le vrai corps malade pousse l'intrigue en bloc (la horde de lépreux), mais plus tard, le faux corps malade (Tristan-lépreux) va donner un contre-pied équivalent à cette même intrigue : Tristan dans son nouveau corps de substitution va, cette fois, sauver Yseut. Chez Béroul, il faut lire le corps plutôt que les mots. L'histoire se répète dans la scène suivante, celle de la loge de feuillage. Un peu plus tard, alors que les amants exilés se sont réfugiés dans la forêt du Morrois, dans la scène de la loge de feuillage bien connue, Marc se retrouve face aux amants endormis. Comme lors de la scène d'exposition, cet épisode met Marc dans la peau d'un interprète : il doit trancher de la culpabilité possible des amants, en se basant cette fois uniquement sur ce qu'il voit et seul. Comme le remarque Jane Burns, « as the text progresses, it becomes increasingly clear that the visible is incapable of establishing the Truth » (2002 : 84). J'ajouterai un bémol sur le commentaire de Burns. En fait, le véritable problème n'est pas tant que Marc se trompe en dépit des apparences, il refuse de choisir précisément parce que les amants sont endormis. Dans cet état, il ne peut se fier ni à leurs paroles, ni au mouvement de leurs corps, ces derniers étant figés dans une certaine position. C'est cet élément qui permet à Marc de se convaincre qu'ils sont innocents et qui l'empêche de trancher : leurs corps « en l'état » ne permettent pas de conclure à un flagrant délit, là où la tache de sang sur le lit royal dans la scène de la farine avait clairement incriminée Tristan de façon unilatérale. Ainsi, puisque la parole des barons ne compte pas ici dans ce nouveau décor, Marc se retrouve contraint de faire face à sa propre interprétation. Une fois de plus, la forêt est le lieu de l'inversion des rôles et des valeurs[10] : « Pour la première fois, le roi, qui le plus souvent est mis en demeure de lire ou d'interpréter les signes que manipulent avec adresse les amants, se trouve en position de délivrer un message. Pour la première fois aussi, les amants, habiles créateurs de fictions, doivent se livrer à un exercice de lecture » (Foehr-Janssens, 2012 : 55). Et l'exercice herméneutique s'avère particulièrement difficile. La bouche des amants est proche mais pas collée, et que faire de l'épée qui se trouve au milieu des deux jeunes ? Le texte se joue de ses faux semblants puisque l'épée porte à la fois une valeur phallique par sa forme, mais la verticalité de la lame et la symétrie qu'elle instaure marque aussi un mur entre Tristan et Yseut. Cette possibilité de « trancher » entre les 50% de chance qu'ils soient coupables ou innocents incombe à Marc, qui se tient devant les corps d'Yseut de Tristan allongés l'un à côté de l'autre. Le corps de Marc se tenant au-dessus d'entre eux reconstruit le triangle courtois. La lame devient la métaphore du devoir souverain de trancher de Marc, en se basant uniquement sur les signes visuels de la scène. Les apparences le mettent dans un état de doute permanent puisque les amants ont gardé leurs vêtements. Il est difficile donc d'en tirer la conclusion qu'ils se sont donnés l'un à l'autre : Marc, épée en main, se retrouve dans l'impossibilité de trancher. La description de la scène met en valeur que « trancher » à propos d'une vérité, par exemple ici sur la culpabilité de quelqu'un, n'est pas aisé puisque les indices visuels semblent aller autant dans le sens de la culpabilité que dans celui de l'innocence.

Avec un regard moderne, on pourrait dire de Marc qu'il a laissé à Tristan le bénéfice du doute. En échangeant l'épée et remettant la bague à Yseut, Marc utilise le langage non verbal

[10] Pour une analyse symbolique de la forêt dans l'imaginaire médiéval, voir Le Goff (1985).

pour « reposer » la question au lieu d'y répondre, puisque comme on l'a vu auparavant dans la scène de décapitation, le roman suggère que trancher, c'est nécessairement se tromper (voir la tête tranchée de Frocin). L'échange d'objet peut être interprété comme « Es-tu toujours ma femme et toi mon neveu ? ». En insérant des accessoires qui lui appartiennent sur le corps des amants, Marc « pare-donne[11] » (il les innocente et les couvre) de sa personne d'une culpabilité possible. Alors qu'il s'apprête à les exécuter, mais à nouveau uniquement en raison de la position de leur corps, il décide de leur pardonner : « Se il s'amasent folement,/Ja n'i eüsent vestement/Entrë eus deus n'eüst espee,/Autrement fust cest asenblee » (Béroul, 2004 : vv. 2007-2010). En échangeant l'épée et remettant la bague à Yseut, Marc utilise à son tour un langage non-verbal mais gestuel pour « reposer » la question de la culpabilité au lieu d'y répondre.

De nouvelles accusations tombent, et les amants se retrouvent séparés, Yseut quant à elle chargée de clamer son innocence lors d'un procès public. Le lieu choisi par celle-ci pour ce nouveau spectacle n'est autre qu'un marais, connu sous le nom du Mal Pas (encore un lieu emblématique basé sur un membre corporel : le pied). Si la scène d'exposition mettait en valeur l'ascendant de la parole sur le visuel, celle du Mal Pas fait part belle à la puissance du déguisement et donc au visuel du corps comme moyen de manipulation de la vérité. Béroul montre ici que l'habit fait bien le moine. On peut y voir un signe annonciateur du subterfuge qui va y prendre place.

L'alliance des corps et du décor, c'est-à-dire le langage corporel, prend le pas sur la parole. Le marais où les protagonistes s'enfoncent un à un ancre la scène dans du non-fondé, un sol « marécageux », autrement dit le terrain propice pour établir une vérité non-fondée. La traversée du marais sur le dos de Tristan, qui la porte, sa tête entre les jambes, ne sert pas qu'à justifier le serment qui suit, on peut aussi y voir une métaphore laissant entrevoir à son audience le but de la scène : sauver Yseut de la souillure en l'élevant littéralement au-dessus de la dégradation publique en faisant de deux corps, un. La traversée ne manque pas de sel puisque ce que montre Tristan à la foule n'est pas bien loin d'un acte sexuel public : Yseut va chevaucher Tristan sur ses épaules, les jambes autour de son cou. Le seul paramètre empêchant cette interprétation chez les spectateurs se trouve justement dans le corps de celui qui la porte : puisqu'il s'agit d'un lépreux, il devient impensable pour l'audience que la reine ait pu moralement consentir à quelque activité scabreuse qui soit. Le préjudice du poids accordé aux mots plutôt qu'au langage des corps aveugle les barons. On pourrait dire que c'est précisément parce que la scène paraît si audacieuse que l'audience ne peut prendre au sérieux une quelconque liaison charnelle entre ces deux corps si différents. Notons encore que dans cette position, le corps de Tristan et d'Yseut ne font qu'un, puisque la reine chevauchant Tristan qui la porte à bout de bras et de jambes laissent lire qu'ils se donnent l'un à l'autre. Le spectacle que donne le couple au jury en charge de juger s'il y a eu « union charnelle » ou non prête à sourire ; bien sûr on peut y voir un clin d'œil à peine caché de l'auteur vers son lecteur, où le langage du corps représente la clé de lecture. Chacun des corps est d'ailleurs voilé par un déguisement[12]. N'oublions pas que si Tristan a pris soin de confectionner son « costume » de lépreux avant le

[11] L'étymologie du verbe « pardonner » vient du latin *perdonare* signifiant « donner complètement », « faire grâce », « ne pas tenir compte d'une faute » (Baumgartner ; Ménard, 1996 : 848).

[12] On renverra ici aux travaux d'E. Jane Burns : *Courtly Love Undressed: Reading Through Clothes in Medieval French Culture*. Elle note la subversion sociale attaché au déguisement dans l'interaction entre Tristan habillé en lépreux et Arthur où le vêtement permet d'oser l'interdit : « The courtly Tristan, disguised as a beleaguered leper, tauntingly beseeches King Arthur to share his riches by asking specifically for costly articles of clothing », p. 28.

début de la scène, Yseut en a fait de même. L'ermite Ogrin s'est chargé de lui procurer son habit de comédienne :

> Aprés achate ver et gris,
> Dras de soïe et porpre bis,
> Escarlates et blanc chainsil,
> Assez plus blanc que flor de lil, […]
> Ogrins, l'ermite tant l'achate
> Et tant acroit et tant barate
> Pailes, vairs et gris et hermine
> Que richement vest la roïne. (Béroul, 2004 : vv. 2735-2744)

Il s'agit ici de faire perdre à Yseut les haillons qu'elle portait, signe accusateur de son exil dans la forêt de Morrois avec Tristan, et de lui racheter en apparence une conduite, en l'habillant d'une blancheur qui contribuera à la faire passer pour innocente avant même qu'elle ait dit un mot. C'est cette nouvelle métamorphose du corps qui réhabilite Yseut auprès de Marc et trouve un miroir dans la transformation physique de Tristan en lépreux qui ensemble vont donner du crédit au célèbre serment ambigu qu'Yseut va prononcer :

> Q'entre mes cuises qui ci ne sont
> Et tuit icil de par le mont,
> Q'entre mes cuises n'entra home,
> Fors le ladre qui fist soi some,
> Qui me porta outre les guesz
> Et li rois Marc mes eposez.
> Ces deus ost de mon soirement,
> Ge n'en ost plus de tote gent. (Béroul, 2004 : vv. 4205-10)

À plusieurs reprises, on a pu constater que dans le *Tristan* de Béroul, la parole ne vaut jamais autant que la preuve par le corps. Pour se dédouaner des accusations qui pèsent sur elle, le verbe ne suffit pas, elle doit avoir recours à la tricherie du corps et une mise en scène où corps normé (le sien) et corps hors norme (Tristan-Lépreux) qui à eux deux valident son serment. L'approbation du public après cette performance corporelle conduit donc justement au blanchiment judiciaire d'Yseut : la souillure verbale est lavée, mais celle du corps reste.

Regardons un dernier épisode, cette fois-ci le dernier épisode du texte, où les trois barons dits « félons », cherchent encore une fois à surprendre les amants et les salir. Après avoir tué Denelon, Tristan fait disparaître les traces du meurtre en nettoyant sa lame et en cachant le cadavre :

> Tristan laise le cors gesant
> Enmié la lande, envers, sanglent.
> Tert s'espsee, si l'a remise
> En son fuerre, sa chape a prise,
> Le chaperon el chief sei met,
> Sor le cors un grant fust atret. (Béroul, 2004 : vv. 4403-08)

Tristan élimine donc le premier baron par derrière, grâce à un angle mort plutôt que lors d'un combat singulier frontal (il tire parti d'une déficience visuelle). Le deuxième meurtre donne l'avantage de la vision au deuxième baron. Ce dernier épie la chambre depuis l'extérieur de la maison : « La cortine ot dedenz percie:/ Vit la chanbre, qui fu jonchie/Tot vit quant que dedanz avoit » (Béroul, 2004 : vv. 4413-15). Mais Yseut aperçoit l'ombre de Godoïne et tente d'en avertir Tristan sans utiliser un langage trop « parlant » qui la trahirait : « Par sa fenestre vit la nue/De la teste de Godoïne » (Béroul, 2004 : vv. 4428-29). Tristan annonce à Yseut qu'il a réglé son compte au premier baron et lui présente la preuve « visuelle » du meurtre en lui montrant les tresses qu'il lui a arrachées. Ainsi, Tristan commence par cacher le corps, puis prélève une partie de la tête (les tresses), qui servent également de preuve du méfait accompli. Le texte se conclut sur la mort du deuxième baron, mais pas n'importe comment. Tristan lui décoche une flèche en plein œil alors que Godoïne les épiait. Le texte s'achève sur la mutilation du baron, gisant ; le reste des vers suivants ayant été, eux aussi, mutilés. Ce dernier passage qui constitue la clôture du fragment (avant la déchirure finale du roman) renvoie, de façon symétrique, à la scène d'exposition : c'est la mise à mort du regard à la fois de Godoïne mais aussi du lecteur. Spearing voit aussi dans la dernière scène qui a survécu du poème un moment de détente pour le lecteur qu'on décharge de sa honte : « He [Tristan] shoots him (Godoïne), significantly, through the eye ; thus voyeurism receives its appropriate punishment, and perhaps at this moment, by vicariously suffering the punishment, we may feel temporarily absolved from our share in its shame » (2005: 65). Mais au lieu de considérer la mort de Godoïne comme libératrice d'une honte du lecteur de par sa position de voyeur, je propose d'y déceler une porte de sortie pour ce dernier, sans quoi il reste enfermé dans la diégèse. La mise à mort de celui qui épiait (Godoïne) à qui le lecteur s'était identifié, scrutant comme celui-ci les moindres faits et gestes des amants depuis « l'extérieur », sert de sacrifice interdiégétique. La scène permet au lecteur de faire décoller sa propre peau jusqu'alors superposée à celle des différents voyeurs du texte depuis la scène du pin, où le regard du lecteur et celui de Marc avaient commencé à ne faire qu'un. L'échange final des corps permet au lecteur de s'éclipser de son statut de lecteur-épieur établi et regagner la distance nécessaire à sa propre identité. Autrement dit, Béroul donne au lecteur une chance de pouvoir « sortir » du roman où on l'a enfermé depuis le début. Pour se faire, un personnage doit être mutilé et mourir avant de pouvoir refermer pour de bon l'œuvre.

En conclusion, toutes les péripéties s'articulent autour du mouvement des corps, la plupart d'entre eux étant soit abîmés, soit déficients. L'interprétation que les personnages se font les uns par rapport aux autres se fonde sur ce mouvement des corps plus que sur leurs échanges verbaux. Enfin, la symétrie établie entre la forme des manuscrits mutilés et les corps des personnages mis à mal dans l'intrigue fait épouser forme et fond pour tendre à une cohérence structurelle complète qu'il faut lire dans sa double dimension : la matière au premier degré (le parchemin) et la *matière* au sens médiéval du terme (c'est-à-dire les mots). Le manque de certaines parties normalement cruciales au texte complète paradoxalement sa structure. Faire survivre Tristan en démembrant le texte de son début et de sa fin, qui s'achève donc purement et simplement sur un nouveau meurtre, provoque un jugement moral implicite. La forme actuelle du roman semble confirmer le parti pris du narrateur pour les amants. En donnant le dernier au meurtre effectué par Tristan sur l'un des opposants, Godoïne, la culpabilité évidente du couple laisse le lecteur décider en connaissance de cause de leurs actions. L'amputation finale du roman permet à Tristan autant qu'à Yseut de rester impunis pour leurs actes. On peut alors penser au projet de Béroul comme à une sorte de roman expérimental où la structure

physique du texte, c'est-à-dire l'état de corps propre, atteint un niveau d'importance au moins égal à son contenu, le corps maltraité des pages qui supporte la matière force le lecteur ou l'auditeur à trancher lui-même sur la question.

Dans le *Tristan* de Béroul, qui prédate pourtant *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, nous ne sommes donc pas si éloignés d'un cas d'école où l'intérêt interprétatif pourrait bien se cacher soit dans son inachèvement volontaire, sans fin propre, ou plutôt dans le tour de force accompli par ces mêmes vers délibérément mutilés qui disent, au final, beaucoup plus par leur absence. Peut-être est-il temps d'accepter que le poème ait pu avoir été désiré comme tel dans cette forme. Continuer à voir avec obsession sa fin comme un défaut gênant qu'il conviendrait de restaurer à tout prix afin de ranger l'œuvre de Béroul parmi les autres textes normés en dit peut-être plus sur nos propres préjudices modernes que sur l'œuvre elle-même.

**BIBLIOGRAPHIE :**

BAUMGARTNER, Emmanuèle & MÉNARD, Philippe (1996). *Dictionnaire Étymologique et Historique de la Langue française*. Paris : Le Livre de Poche.

BÉDIER, Joseph (1900). *Spécimen d'un essai de reconstruction conjecturale du* Tristan *de Thomas*. M. Niemeyer.

BÉROUL (2004). *Tristan et Iseut : Les poèmes français, La Saga norroise: Textes originaux et intégraux*. Paris : Le Livre de Poche.

BROMILEY, G.N. (1985). The Making of Béroul's *Tristan*: The role of repetition. *Medium Ævum, vol. 54, no. 1*, 47–58.

BURNS, E. Jane (2002). *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*. Pennsylvania: Univ. of Pennsylvania Press.

BURNS, E. Jane (2002). How Lovers Lie Together: Infidelity and Fictive Discourse in the *Roman de Tristan*. In Joan TASKER GRIMBERT (ed.), *Tristan and Isolde: a casebook* (pp. 75-95). New York: Routledge.

CALVIN, Jean (1978). *Le Livre de la Genèse. Commentaires bibliques*. Kerygma-Farel.

CHRÉTIEN de Troyes (2006). *Cligès* ; *Philomena* ; *Chansons*. Paris : Flammarion.

DRAGONETTI, Roger (1980). *La Vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*. Paris : Seuil.

FOEHR-JANSSENS, Yasmina (2012). Un poétique de la peur chez Béroul ? Catherine CROIZY-NAQUET et Anne PAUPERT (eds.), *Regards croisés sur le* Tristan *de Béroul*, *Textuel, 66*, 43-57.

HART-NIBBRIG, Christian. L. (1983). Corps du texte. In Claude REICHLER (dir.), *Le Corps et ses fictions* (pp. 97-107). Paris : Les Editions de Minuit.

HUCHET, Jean-Charles (1990). *Tristan et le sang de l'écriture*. Paris : PUF.

HULT, David F. (2009). *Self-Fulfilling Prophecies: Readership and Authority in the First* Roman de la Rose. Cambridge: Cambridge University Press.

KAY, Sarah (2011). Legible Skins: Animals and the Ethics of Medieval Reading. *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies, Vol. 2.1*, 13-32.

KOOIJMAN, Jacques C. (1979). A propos du "Tristan de Béroul" et du Tristan en prose. *Romanische Forschungen, vol. 91, no. 1/2*, 96-101.

LE GOFF, Jacques (1985). Le désert-forêt dans l'Occident médiéval. In *L'imaginaire médiéval* (pp. 59-75). Paris : Gallimard.

LENOIR, Nicolas (2017). L'Isotopie du saut dans le *Tristan* de Béroul et le *Tristrant* d'Eilhart d'Oberg. Une clef nouvelle pour la *compréhension* de la « version commune » (1ère partie). *Le Moyen Âge*, *Revue d'Histoire et de Philologie*, *vol. tome cxxiii, no. 1*, 41-80.

MITCHELL, David T. & SNYDER, Sharon (2004). *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*. Michigan: University of Michigan Press.

POIRION, Daniel (1986). *Résurgences : Mythe et littérature à l'âge du symbole (XIIe siècle)*. Paris : PUF.

SPEARING, A. C. (2005). *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love-Narratives*. Cambridge: Cambridge University Press.

ZUMTHOR, Paul (1978). Le texte-fragment. *Langue Française, no. 40*, 75-82.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0002

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Le corps terrestre et le corps céleste de la sainte travestie : *La Vie de Sainte Marine* (XIII$^{e}$ siècle)

## The Terrestrial and Celestial Bodies of the Transvestite Saint: *The Life of St. Marina* (13$^{th}$ Century)

LETICIA DING
*Université de Lausanne*
*leticia.ding@unil.ch*

**Mots-clés**

**sainte travestie ; corps ; matérialité ; spiritualité ; identité ; christianisme ; reliques.**

Les légendes hagiographiques médiévales sont riches en vies de saintes travesties. La question du corps est centrale dans la mesure où son genre est caché. Le cas de la vie de sainte Marine présente une particularité puisque la jeune fille ne choisit pas de prendre l'habit d'homme, c'est son père qui la déguise lorsqu'elle est encore en bas âge pour l'emmener avec lui au monastère. Elle va alors mener une vie chaste sous l'habit de moine, mais elle va être victime d'une fausse accusation de séduction et d'avoir mis une femme enceinte. Sainte Marine ne cherche pas à dévoiler sa vraie identité pour être innocentée de ces accusations, elle accepte de faire pénitence. Le châtiment qu'elle subit la place en marge de la société et malmène son corps. Ce corps terrestre mis à mal par les besoins physiques va être sublimé lorsqu'il devient céleste au moment où la sainte rejoint le royaume des cieux. Un dialogisme s'installe entre le corps terrestre et le corps céleste, entre la chair et l'âme dans un but d'édification des chrétiens à apprendre à voir au-delà des apparences.

**Keywords**

**transvestite saint; body; materiality; spirituality; identity; Christianity; relics.**

Medieval hagiographic legends are rich in lives of transvestite saints. The question of the body is central insofar as its gender is hidden. The case of the life of St. Marina presents a particularity since the young girl does not choose to assume a man's habit, it is her father who disguises her when she is still young in order to take her with him to the monastery. She then led a chaste life under a monk's habit, but she was falsely accused of seduction and of getting a woman pregnant. St. Marina did not seek to reveal her true identity in order to be cleared of these accusations, but agreed to do penance. The punishment she undergoes places her on the fringes of society and mistreats her body. This terrestrial body, damaged by physical needs, is sublimated when it becomes celestial, that is when the saint joins the kingdom of heaven. A dialogue is established between the terrestrial body and the celestial body, between the flesh and the soul, with the aim of edifying Christians to learn to see beyond appearances.

Entre théologie de la création et théologie de l'Incarnation, le corps occupe une position particulière dans la foi chrétienne créant une perméabilité entre divin et humain, entre matériel et spirituel. Si le Corps du Christ marque une implication centrale de la corporéité dans la constitution de la doctrine chrétienne, la conception médiévale de la personne humaine est appréhendée par la conjonction de deux composants – la chair et l'âme – qui entretiennent, par ailleurs, des rapports complexes et paradoxaux : la chair matérielle et périssable s'oppose à l'âme spirituelle et immortelle (Baschet, 2018 : 582-585). Le salut chrétien tient, certes, à s'échapper de la pesanteur d'un corps. Toutefois, parce que « le Verbe s'est fait chair » (Jean 1, 4), la corporéité s'articule autour d'un mouvement dialectique présupposant à la fois la sacralisation du corps et sa négation (Alexandre, 2006 : 27).

Ce dialogisme chrétien entre le corps et l'âme s'illustre de manière exemplaire dans les récits des Vies de saints. Les textes hagiographiques de langues latine ou vernaculaire qui parcourent le Moyen Âge de haut en bas appartiennent à la littérature cléricale et sont destinés à un public d'*illiterati* dans une visée édifiante. Qu'il s'agisse de martyrs, d'ermites, de vierges ou de repentis, une des particularités qui constituent la sainteté de ces « morts exceptionnels » (Brown, 2007) est la maîtrise de leur corps et de leurs besoins physiologiques dans des conditions extrêmes et ascétiques (Cazelles, 1982 : 95). Les récits aiment à s'attarder sur les descriptions amplifiant le contraste entre les souffrances corporelles altérant l'apparence physique et la montée au ciel transmuant le corps des saints. Plus généralement, le culte des saints repose avant tout sur les reliques, restes corporels qui constituent une preuve matérielle de la sainteté spirituelle.

Dans cette optique du corps de sainteté entre Terre et Ciel, nous nous proposons de nous focaliser sur l'exemple de *La Vie de Sainte Marine d'Egipte viergene*, texte en ancien français du XIII$^{e}$ siècle, composé de 1194 vers d'octosyllabes à rimes plates. La vie de sainte Marine appartient à une tradition raisonnablement riche de l'hagiographie chrétienne, celle des saintes travesties (Delcourt, 1958 ; Villemur, 1999 ; Augustyn, 2018 ; Maillet, 2020). L'acte du travestissement vient ainsi compléter la problématique du corps de sainteté ; celui-ci n'est pas seulement mortifié ou altéré, son identité sexuée est aussi cachée, faussant par conséquent le regard de l'autre. L'enjeu du corps est alors double, si pour la sainte le travestissement implique maîtrise et performance, il nous informe sur le conditionnement du regard de l'autre et des croyances associées.

En plus de la thématique commune des textes, la tradition hagiographique des saintes travesties présente un schéma narratif similaire marqué par trois étapes : « la fuite sous déguisement, la vie dans un monastère ou un ermitage et la découverte de l'identité » (Augustyn, 2018 : 2). Et le travestissement se marque par trois gestes : se couper les cheveux – la chevelure est symbole de féminité et d'érotisme –, prendre l'habit masculin et changer de nom, généralement le prénom est masculinisé, comme l'exemple de notre sainte Marine qui devient Marin. À cette structure, les hagiographes jouent de variations concernant les motifs de la fuite ou le déroulement de la vie monacale. Ainsi, il est possible de distinguer deux grands groupes de saintes : les vierges qui souhaitent préserver leur chasteté (Eugénie, Euphrosine, Marine et Marguerite) et les repenties qui font pénitence (Théodore et Pélagie)[1]. Nous pouvons rajouter le cas un peu à part de Dieudonnée, veuve et mère de saint Jehan Bouche d'or, qui, pour se retirer du monde, prend l'habit d'homme dans le but de passer inaperçue au moment de s'enfuir. S'éloigner du séculier n'a rien d'étrange dans l'hagiographie, cependant la particularité de ces exemples réside dans le fait que ces femmes ne vont pas vivre parmi les

[1] Ces vies de saintes figurent dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine.

religieuses comme tant d'autres, mais rejoignent un monastère d'hommes. Marie Delcourt (1958) questionne la valeur psychologique de cet acte et brosse un inventaire de ces saintes dans les *Acta Sanctorum* avec certains renvois à la *Légende dorée*. Elle propose d'y voir un nouveau « complexe de Diane ».

Les saintes qui résident dans un monastère, bien que cachées par le vêtement masculin, vont susciter tantôt du désir, tantôt de la méfiance. Dans tous les cas, elles deviennent un élément perturbateur et souvent rejouent contre elles le motif de la femme de Putiphar, elles sont les victimes de fausses accusations de séduction. Injustement accusées, elles vont néanmoins endosser la faute et faire pénitence, à l'instar du Christ qui s'est sacrifié pour racheter les péchés des hommes. La vérité sur leur vraie nature n'est révélée qu'après leur mort, à la découverte de leur corps. Il est évident que le corps de la sainte travestie est central dans cet accès à la sainteté.

Frédérique Villemur (1999) analyse la représentation du travestissement dans la recherche d'une vie chrétienne et du nouveau corps inventé. Elle conclut que la sainte est femme par nature, mais plus virile que les mâles par vertu. C'est aussi en interrogeant le corps, cette fois comme objet de désir dans un jeu de voilé-dévoilé que Joanna Augustyn (2018) propose un panorama de ces vies de saintes. Nous nous proposons de nous situer dans la continuation de ces travaux en nous focalisant uniquement sur la vie de sainte Marine dans le but de travailler au plus près le texte du XIII$^{e}$ siècle et surtout parce qu'il subsiste une grande différence entre la vie de cette sainte, dans la mesure où le déguisement n'est pas un acte choisi, mais imposé par son père lorsqu'elle n'est encore qu'une jeune enfant.

Devenu veuf, le père de sainte Marine est pris de piété et entre au monastère alors que sa fille est encore en bas âge. Elle sera confiée à un parent, mais rapidement le père souffre de l'absence de Marine et s'inquiète du devenir de son enfant dans un monde où la tromperie abonde. Il la fait passer pour un garçon et la renomme Marin, afin de pouvoir la garder auprès de lui dans le monastère. Sur son lit de mort, le père lui fait promettre de ne dévoiler en aucun cas son secret. La jeune fille poursuit ainsi de manière chaste et pieuse sa vie au monastère sous l'identité de frère Marin, jusqu'à ce qu'elle se fasse faussement accuser par la fille de l'aubergiste de l'avoir mise enceinte. Suivant le modèle christique, elle accepte de payer pour une faute qu'elle n'a pas commise : elle est exclue du monastère, elle vit dans la souffrance et la faim et on lui confie la garde de l'enfant dont elle est accusée d'être le père. Après plusieurs années de pénitence, elle finit par être réhabilitée par la communauté monacale où elle vit jusqu'à sa mort. C'est à ce moment que les frères, en préparant le corps pour être enseveli, découvrent la réelle identité de frère Marin.

Cette particularité qui différencie la vie de sainte Marine des autres saintes travesties confère avant tout un caractère passif à notre personnage. Le texte le montre puisque le père est l'agent du travestissement, c'est lui qui habille Marine comme un garçon : « Mais li peres ne s'ariesta, / L'enfant viesti et atourna / Tout autresi comme un garçon » (vv. 193-195). Notons que la description ne donne pas plus de détails sur l'habillement et n'évoque pas la coupe de cheveux. Cette absence capillaire réside certainement dans le fait que Marine est encore une petite fille et non une femme, par conséquent l'auteur ne lui octroie pas d'attribut érotisant sa féminité. La masculinisation du prénom, en revanche, y apparaît, son nom est transformé, « mués » (v. 206), toutefois ce changement est présenté comme une possibilité, on peut l'appeler Marin : « Marins apieller le poés » (vv. 205). Une fois la transformation physique effectuée, c'est encore le père qui impose un comportement à suivre à sa fille. Il lui demande de garder le secret et de poursuivre cette vie sous couverture après sa mort : « Je partirai de ceste

vie, / Comme je pens, procainement, / Et vous savés mout bien comment / Jou ay vostre affaire celet, / Gardés que ne soit reveler » (vv. 258-262). Enfin, il lui rappelle d'être « obediens, humbles, sages et paciens » (vv. 271-272) conformément aux vertus chrétiennes[2].

La passivité est le comportement attendu de la figure de la bonne chrétienne (Jason, 1984 ; Foehr-Janssens, 2009 : 62). Néanmoins, malgré l'obédience et la piété des personnages, un paradoxe s'installe, car la dissimulation de la vraie nature du corps engendre un double péché. Cette affaire celée est de l'ordre du mensonge et le travestissement est un interdit biblique (Deutéronome 22, 5). Prendre l'habit du sexe opposé est, selon les textes bibliques, une abomination ; de manière plus générale, le déguisement ou toute autre transformation physique allant à l'encore de la nature ou du corps et du statut donné par Dieu ne peut être que l'œuvre du Malin (Tanase, 2010). Il y a, toutefois, des exceptions pour lesquelles la doctrine chrétienne fait preuve d'indulgence vis-à-vis du travestissement. Thomas d'Aquin le tolère lorsqu'il survient pour une juste nécessité « qui est pour les femmes celle de mettre leur honneur à couvert du danger où elles pourraient tomber en portant l'habit de leur sexe ; ou lorsqu'elles n'ont point d'autre habit pour se couvrir, ou lorsqu'il s'agit de sauver leur liberté ou leur vie, ou celle de leur prochain » (Saint Thomas d'Aquin 2, 2, q. 169, a2, cité par Pellegrin, 1999 : § 12).

Le père déguise, en effet, sa fille pour la mettre à l'abri des dangers du monde. Le travestissement apparaît alors comme nécessaire et salvateur et devient un acte louable. Cependant, pour souligner la nécessité de cet acte, le narrateur va amplifier à plusieurs reprises les inquiétudes du père face à un monde en perdition. Premièrement, lorsque le père pense à sa fille (« De sa fille se remenbra » v. 128), il est pris de « tristrece » (v. 130) à l'idée qu'elle puisse être victime de la fourberie, de la tromperie (« boisdie », v. 133) du monde. Le même substantif est de nouveau employé lorsqu'il fait part de ses craintes et, quelques vers plus loin, dévoile à l'abbé qu'il a un enfant (« Se crienc le monde et sa boisdie », v. 163). Le père apparaît alors comme un protecteur. Si sauver sa fille peut être perçu comme un acte individualiste de la part du père, en réalité, il accomplit un geste bienfaiteur pour la communauté, dans la mesure où la personne qu'il protège devient sainte. Comme le rappelle André Vauchez (1999), si la sainteté apparaît de prime abord comme individuelle provenant d'un être d'exception, elle est surtout mise au profit de l'Église universelle et de la communauté des fidèles. Les pouvoirs des saints agissent en faveur du groupe. Il y a donc régulièrement, dans les vies de saints, un dialogisme entre individualité et communauté.

Ce rapport est mis en scène dans notre texte lorsque la sainte est bannie à la suite des fausses accusations prononcées par la fille de l'hôtelier. Sainte Marine, en se souvenant de Jésus Christ et « comment a tort / Fu jugiés et livrés a mort » (vv. 507-508), ne va pas chercher à se défendre, elle accepte de faire pénitence. Par cette action, la sainte se compare déjà au Christ, figure d'exception, et s'éloigne ainsi du groupe des mortels. La pénitence consiste à sortir du monastère, dès lors, sainte Marine ne fait plus corps avec la communauté monacale, elle est rejetée à son seuil, puisqu'elle va rester devant la porte de l'édifice. Cette pénitence est décisive dans la vie de la sainte, elle marque une étape initiatique dans sa sanctification. Premièrement, cette situation lui donne l'occasion de laver ses péchés. Elle n'a certes pas mis enceinte la fille de l'aubergiste, mais elle se fait passer pour un autre. Lorsque l'abbé l'interroge, elle avoue avoir péché : « J'ai pecié, ne le voel noiier, / Plus que ne vous puisse acointer » (vv. 513-514). Si elle n'explicite pas la nature de sa faute, il est possible d'interpréter que ces péchés se réfèrent au

[2] Il est possible de voir dans la figure du père de Marine une représentation du Seigneur, du Père spirituel. Le mode de vie qu'il impose à sa fille rejoue l'élection divine réservée aux saints et aux saintes.

corps travesti. Secondement, cette mise à l'écart représente une coupure avec le culturel et le social. Cette coupure se retrouve à chaque fois dans les vies de saints anachorètes, où généralement l'ermite s'isole dans un lieu marqué par la nature (forêt, désert) amenant ainsi une phase d'immobilité, un arrêt temporel ni vraiment de ce monde, ni hors de ce monde (Cazelles, 1982 : 93-94). Si sainte Marine ne se retrouve pas dans un environnement naturel sauvage ou aride, elle est toutefois dans un entre-deux-mondes marqué par le seuil de la porte.

Dans la symbolique romane, la porte revêt une grande importance, puisqu'elle donne accès à la révélation et le parcours du chrétien est fait de seuils successifs « jusqu'au seuil ultime qui aboutit à la Connaissance » (Davy, 1977 : 200, 270). Ainsi, la sainte « A la porte s'en est venue » (v. 668) pour faire pénitence. Elle se trouve pour le moment devant la porte où elle subit plusieurs tourments, lesquels constituent des seuils ou des étapes qu'elle franchit dans son parcours vers la sainteté. Premièrement, sa marginalisation est marquée par la transfiguration du corps : « En tristrece, en angoisse, en plour / Fu a le porte nuit et jour; / Lors ot trop caut et puis trop froit, / Souvent y ot et fain et soif, / N'i ot lit fors la terre dure / Et del firmament coureture, / Sa robe yert povre et deschiree, / Ytel vie a .iij. ans menee » (vv. 673-680). Les besoins physiologiques sont mis à l'épreuve : la faim, la soif, le chaud, le froid et l'inconfort de sa couche. D'ailleurs, lors de la reconnaissance publique, les frères souligneront la souffrance infligée au corps : « A travaillié loncq temps son cors » (v. 852). Cette mise à l'épreuve dure trois ans et constitue un premier palier de son chemin de croix qui la conduit vers l'exceptionnalité. À l'issue de ces trois années, la jeune vierge parvient à maîtriser ses sensations corporelles, une seule bouchée de pain suffit désormais à calmer sa faim : « Tout passoit l'angoisse de fain / Car d'une boucie de pain / Del tout vivre le couvenoit / Que pour Dieu laiens demandoit » (vv. 681-684). L'auteur ne manque pas de souligner sa « constance » et sa « viertu » (v. 705) ; il la compare aux saints (« Coment pluiser sains ont vecu » v. 696), qui sont loués pour leur « pascience » (v. 697), « abstinence » (v. 698), « humilité » (v. 699) ou « carité » (v. 700). Enfin, il met en avant la beauté de la vierge sublimée par cette vie en pauvreté, comme la rime en témoigne : « Comment se contint sa biautés / A souffrir si grant povreté » (vv. 721-722). Sa beauté renvoie à la beauté de son âme, qui est testée dans la seconde épreuve. Toujours devant la porte, on lui confie l'enfant dont elle serait le père : « Et demoroit devant la porte. / A lui tout droit l'enfant en porte, / Car il cuidoit par vérité / C'autres ne l'euwist engenré » (vv. 761-764). Si, dans un premier temps, elle « angoisse » (v. 786) et ne sait que faire (« De toute pars, ne set que face » v. 787), elle fait preuve de charité et ne peut se retenir d'aimer inconditionnellement cet enfant (« Quant la sainte viergene le voit, / Qui de carité tres ardoit » v. 805-806). Et à son image, « En tel povreté le nouri » (v. 814), par conséquent, l'enfant, dès son plus jeune âge, est élevé en ascète.

La mise à l'écart de la vierge s'accompagne par un rejet collectif qui va au-delà de la communauté monacale. Elle est l'objet de *gabs*, c'est-à-dire de moqueries, et l'auteur le répète à deux reprises, au moment où elle maîtrise ses besoins physiologiques (« Cascuns le gabe et monstre au doit », v. 689) et lorsqu'elle nourrit l'enfant – représentant le fruit du péché – comme son propre fils (« Tout le gabent communement », v. 817). Brigitte Cazelles (1982 : 95) expose cette tendance du rejet dans le parcours qui conduit le héros à la sainteté, en particulier dans la figure de l'ermite : « soudé dans son hostilité face à l'insolite, le public fait masse contre l'intrus ». Elle précise aussi que la matérialité du corps prend le dessus sur le spirituel, c'est le corps sale et décharné qui suscite le dégoût et amène l'exclusion. Toutefois, cette première réaction de rejet doit rapidement laisser place à la reconnaissance et à l'admiration du comportement exceptionnel et vertueux permettant l'accès à la sainteté ; cette reconnaissance

émane de la communauté. Notre jeune vierge connaît une réhabilitation et celle-ci se fait effectivement par un geste collectif lorsque les frères « communement vont à l'abet » (v. 845) pour le raisonner et lui demander de faire « misericorde » (v. 850) à leur frère « qui la hors / A travillié loncq tamps so cors » (vv. 851-852). Ils reconnaissent sa « boine devosion » (v. 858) et « La passience si tres grans / Qu'il a moustree par .v. ans » (vv. 875-876). Cette reconnaissance par ses frères ouvre la porte du monastère à la sainte (« lo porte li ouvroit » v. 930), pour ainsi dire la porte de la révélation qui lui fait réintégrer partiellement le corps monacal. En effet, elle retourne dans le monastère avec son fils, mais elle est toutefois condamnée à servir les frères, une autre épreuve qui permet de mettre en valeur sa patience.

Cette patience, déjà soulignée par les frères, est la plus grande vertu de la sainte. Le narrateur met d'ailleurs l'emphase sur cette qualité, d'abord lorsqu'il décrit son héroïne (« nette de cors et inoncens / En de coer humble et pascient », vv. 809-810), ensuite en partageant à son auditoire les sentiments que l'histoire de cette jeune fille suscite chez lui : « Ne saroie penser comment / Le peut endurer ne souffrir, / Tout li mons se doit esbahir / Com je poroie par tout aler, / Quant on poroit un coer trouver / Ensi de pascience armé. » (vv. 818-823). Mère de toutes les vertus, la patience est déjà prônée comme valeur générale par le narrateur dans le prologue : « Et je croi que ja n'i venra / Qui pascience n'i menra, / Car nulle grieté ne penance / Ne vaut gaires sans passience. / C'est une armeure si fors / Que destrece, angoisse ne mors / Ne puet convaincre ne honnir / Celui qui bien s'en seit couvrir. » (vv. 45-52). Ainsi, la patience est donc une armure que la sainte revêt par-dessus son habit de moine. Cette analogie à l'armure fait référence à l'armure de Dieu, présente dans la Bible (Éphésiens 6, 11-17), qui permet de lutter contre les puissances des Ténèbres.

Si l'habit symbolique de Dieu – la patience – se superpose au déguisement masculin, il dévoile en même temps la nature de la sainte, dans la mesure où la patience est une vertu féminine (Hamraoui, 2002). Les qualités morales marquent alors une incohérence avec l'apparence physique. Or, les frères ne sont pas assez attentifs aux signes pour entrevoir l'identité réelle de la sainte. Cette identité, voilée matériellement par le père, qui lui fait revêtir l'habit masculin, se voit dévoiler spirituellement par le Roi des rois, Jésus-Christ, au moment de la mort de la jeune sainte. Une odeur d'humilité se dégage de la sainte (« l'oudeur de s'umilité, vv. 981-982) ; cette odeur, qui n'est autre que l'odeur de sainteté – une odeur suave, qui se dégage du corps des saints au moment de leur mort (Roch, 2009) – s'élève et « avoit surmontés tous les cieux » (vv. 983-984). Elle est sentie par le Christ qui appelle à lui la sainte. Cet appel prend la forme d'un monologue du Seigneur qui commence par deux substantifs faisant directement référence à des fonctions uniquement féminines : « Ma suer, m'espouse » (v. 986). Aux cieux, la sainte accède enfin à une identité de femme qui lui avait été prohibée sur terre. La féminité s'accompagne également d'un changement de fonction dans le schéma familial, de sœur elle passe à épouse, marquant aussi une maturité, un passage confirmé à l'âge adulte. Ce passage est nécessaire pour l'auditoire, car, étant donné qu'elle avait été déguisée dès son plus jeune âge, nous ne gardons le souvenir que d'une jeune fille, d'une *meschine* ; ainsi la faire passer de sœur à épouse sert à marquer son parcours et son évolution.

Dès lors, le corps céleste de la sainte, celui décrit par les paroles du Seigneur, est dépeint selon les canons de beauté féminine de l'époque. Sa beauté est d'abord louée (vv. 993-994) et un portrait physique est dressé, elle a le teint blanc, la bouche rouge, les dents petites et blanches et elle est vêtue de samit (vv. 999-1002)[3]. Cette description, qui met l'emphase sur la bouche vermeille, les dents blanches et bien faites et le teint ivoire correspond aux descriptions

[3] La citation complète en langue originale est citée ci-dessous à la lumière du *Cantique des cantiques*.

canoniques des plus belles femmes de la littérature médiévale (Falleiros, 2009 : 101). Sous ces traits sont présentées, par exemple, Iseut ou encore Guenièvre. Ce symbolisme de la beauté attribué au rouge sur blanc est explicite dans le célèbre passage des gouttes de sang sur la neige du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Perceval, voyant ces trois gouttes rouges sur la neige, reste pensif en amoureux transi, car cette image lui rappelle sa belle Blanchefleur (Séguy, 2021). Par conséquent, les lèvres vermeilles de la sainte sont également érotisées. Ainsi, ces quelques vers octroient une certaine envolée lyrique, les éléments de nature printanière viennent conforter cette appartenance au registre courtois, car on peut y lire une description d'un *locus amoenus* et d'une *reverdie*.

Si la présence érotique peut surprendre dans un récit hagiographique, elle n'en est pas moins une référence biblique si on songe en particulier au *Cantique des cantiques* (Auwer, 2018 ; Römer, 2009). Ainsi, les paroles du Christ peuvent se lire à la lumière du Chant de Salomon. Lorsque le Roi des rois appelle à lui la sainte, le narrateur remodélise le texte biblique ; celui-ci place dans la bouche du Christ les vers que le bien-aimé adresse à sa fiancée. Nous nous proposons de mettre en regard les deux textes :

| ***La vie de sainte Marine*** | ***Le Cantique des cantiques*** |
|---|---|
| « Ma suer, m'espouse, venés ça, | Tu me ravis le coeur, ma soeur, ma fiancée (4.9) |
| De vous ne me puis consirer, | |
| En mon jardin vous voel mener, | |
| Illuecq iest la vigne florie | Les fleurs paraissent sur la terre, Le temps |
| Et la tourterelle y est oie. | de chanter est arrivé, Et la voix de la tourterelle se fait entendre dans nos campagnes. (2.12) |
| | Et les vignes en fleur exhalent leur parfum. Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens ! (2.13) |
| Ma douce amie a moy venés, | Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens ! (2.10) |
| En de cambre de roy enterés, | Le roi m'introduit dans ses appartements... |
| Li solas de vostre biauté | Nous nous égaierons, nous nous |
| A mon coer trait et enviré. | réjouirons à cause de toi ; Nous célébrerons ton amour plus que le vin (1.4) |
| Venés ma coulombe sans fiel, | Ma colombe, qui te tiens dans les fentes du rocher, Qui te caches dans les parois escarpées, Fais-moi voir ta figure, Fais-moi entendre ta voix ; Car ta voix est douce, et ta figure est agréable. (2.14) |
| Je vous ay aprestet le ciel, | |
| Trop vous a li mondes trieulee | |
| Mais tant yestes myeus acemee | |
| Plus blance yestes que fleur de lis, | Comme un lis au milieu des épines, Telle est mon amie parmi les jeunes filles. (2.2) |
| Viesture avés de samis, | |

| | |
|---|---|
| Rouge est vo bouce plus que sans, | Tes lèvres sont comme un fil cramoisi, Et ta bouche est charmante (4.3) |
| Les dens avés menus et blans, | Tes lèvres sont comme un fil cramoisi, Et ta bouche est charmante (4.2) |
| Ne devés a vilain siervir,<br>O moy vous en couvient venir » (vv. 986-1004) | |

De la fiancée du *Cantique des Cantiques*, la sainte devient l'épouse du Christ, elle protège sa virginité et sa chasteté sur terre pour ce mariage mystique, comme l'ont déjà fait les premières chrétiennes martyres. De plus, l'image de l'épouse du Christ est aussi cette relation de la Vierge Marie au Christ et plus généralement l'allégorie de l'Église chrétienne (voir Mimouni, 2011 et Robitaille, 2013). C'est donc bel et bien un champ lexical chrétien qui décrit cette montée au ciel de la sainte et cette transformation de la vie terrestre à la vie céleste. Néanmoins, si ce mariage est mystique, si l'âme est sortie du corps (« Li ame en a le cors guerpi » v. 1012), la rencontre entre le Christ et la sainte se marque par une étreinte physique : « El ciel l'ont li angele portee / Et a son espeus presentee ; / La ot grant fieste et grant solas / Quant il le tint entre ses bras, / Icil qu'elle tant desiroit (vv. 1013-1017). L'arrivée au ciel de la sainte va ainsi réhabiliter l'identité féminine de la jeune femme à la fois par une description du corps qui se marque par les attributs féminins et ensuite en lui octroyant le statut d'épouse, réhabilitant ainsi sa fonction sociale qu'elle n'a jamais eue de son vivant. En réalité, c'est dans les cieux que la sainte devient femme pour la première fois, car sur terre elle n'est restée qu'au stade d'enfant ou de jeune fille avant son travestissement en garçon.

Sur terre, elle ne devient femme qu'après sa mort. Lorsque son identité est dévoilée dans l'au-delà, alors la vérité sur son identité peut se faire sur terre. Elle a lieu lorsque les frères découvrent le corps terrestre et le préparent pour les obsèques ; lorsqu'ils dépouillent le corps de son habit, ils découvrent qu'« elle fuist femme » (v. 1052). Cette révélation permet la confirmation sur terre de sa féminité, mais surtout de sa sainteté, elle est reconnue « douce espeuse de Jhesu Crist » (v. 1059), il s'ensuit 'une prise de conscience des tourments endurés à tort (« Comment vous yestes vous celée ?/ Comment avés vous enduré / Cou que souffrir vous ai donné / A tort sans la vostre desierte ? vv. 1062-1065), pour conclure à la reconnaissance de sa grande vertu (Vous yestes femme de viertu / Ains plus viertueuse ne fu / Se ne fu la Vierge Marie. vv. 1077-1079). Dès lors, la vérité sur la matérialité du corps permet de voir la bonté de l'âme.

Ce jeu du voilé-dévoilé entre corps terrestre et corps céleste marque la véritable morale de cette histoire. La jeune sainte incarne une héroïcité exceptionnelle qui la rapproche du Christ aussi bien au sens figuré que littéral. Elle accepte d'endosser, ici-bas, la faute pour un péché qu'elle n'a pas commis, et ce geste va la conduire, dans l'au-delà, directement dans les bras du Christ. Le caractère exemplaire n'est pas tant à chercher du côté de la sainte, car elle est marquée par l'élection divine, elle incarne l'exceptionnalité de quelques élus qui permettent de maintenir les liens entre la terre et le ciel pour le bien de la communauté des fidèles. Il n'est pas demandé au commun des mortels de suivre le chemin de cette jeune vierge, qui serait trop difficile à atteindre. En revanche, la leçon se trouve davantage du côté des frères et de l'abbé qui n'ont pas su voir au-delà de la matérialité des corps et ont cru les fausses accusations. Le texte présente ainsi un jeu de miroir entre la jeune vierge et son contraire qu'incarne la fille de l'aubergiste. Il met en scène deux figures de femme antithétiques, la vierge et la prostituée. La

beauté de cette dernière, maintes fois vantée, sert de mise en garde aux apparences : le texte invite le lecteur à rechercher la beauté de l'âme au-delà de la matérialité du corps. D'ailleurs, si la sainte vierge est accueillie dans les bras du Seigneur, le texte nous dit bien que c'est le diable qui prend au corps la fille de l'aubergiste : « et diable ou cors li entra » (v. 1132).

Paradoxalement, la matérialité du corps acquiert son importance dans le culte de la sainte à l'image conforme du culte des saints. Son « saint cors » (v. 1108) est lavé, enseveli dans le moutier et il donne lieu à des processions : « Li voisin de la region / Y vienent a procession, / Le saint cors voellent visiter / Et son empertrer » (vv. 1145-1148). En effet, les reliques de la sainte font des miracles, elles soignent les invalides et rendent la vue : « Ly aveules y sont ralumé / et autre mehaing curé » (vv. 1153-1154). Ainsi, le corps terrestre de la sainte a un pouvoir thaumaturge sur le corps et la santé des fidèles, et le récit de sa vie a une visée spirituelle édifiante pour le bien de l'âme des croyants.

Finalement, l'exemplarité à suivre est à chercher du côté du narrateur, car il est le premier à avoir reconnu la sainteté de la jeune fille. Ceci se perçoit dans le texte par la manière dont il la désigne. Au début du texte, il emploie les substantifs « mescine » – qui signifie « jeune fille » – (vv. 86, 134, 185) et « enfant » (vv. 89, 157, 193, 202). Quand elle est déguisée en garçon, il l'appelle « frère Marin », comme le fait la communauté monacale (vv. 317, 341, 360, 423, 455, 500). Mais, dès que la jeune fille accepte d'assumer la faute et la pénitence, elle devient pour le narrateur « la sainte viergene » (vv. 562, 593, 662, 783, 959) et elle le reste jusqu'à la fin, alors que les moines sont toujours dans le faux. Le narrateur a ainsi su voir le caractère exceptionnel et élitiste de la jeune fille sans en avoir la preuve matérielle ; contrairement à saint Thomas, il n'a pas besoin de voir pour croire. Le narrateur se pose en somme comme un croyant exemplaire et il invite le lecteur à suivre sa voie.

Pour conclure, ce corps terrestre – qu'il soit voilé, exhibé ou dénaturé – sert avant tout de mise en garde. Une mise en garde essentielle pour celui qui le regarde ; la matérialité corporelle est nécessaire dans l'entreprise édifiante, elle permet l'accès à la spiritualité où l'âme dépasse alors le corps. La dénaturation du corps n'implique pas chez la sainte un acte contre nature, mais un acte surnaturel permettant de révéler sa qualité d'exception en tant que chrétienne. La transgression du travestissement n'est finalement qu'un leurre qui ne met pas au défi celui qui se déguise, mais la communauté des croyants. Enfin, l'identité de la sainte ne se place pas dans un questionnement de genre ou de statut social ; le but consiste à mettre en valeur une pureté chrétienne qui a le pouvoir de subvertir les frontières identitaires pour sublimer l'Église catholique, au sens d' « universel ».

**BIBLIOGRAPHIE :**

*Littérature primaire*

VORAGINE, Jacques de (1997). *La légende dorée. Édition critique, dans la révision de 1476 par Jean Batallier, d'après la traduction de Jean de Vignay (1333-1348) de la* Legenda aurea *(c. 1261-1266)*. Éd. Brenda DUNN-LARDEAU. Paris : Champion.

*Vie de Marine d'Egipte viergene. Poemetto agiografico del XIII secolo* (2000). Éd. Barbara FERRARI. Milan : LED.

*Littérature secondaire*

ALEXANDRE, Jérôme (2006). Paradoxe du corps chrétien. In Patrick LANDMAN (éd.), *Les Limites du corps, le corps comme limite* (pp. 273-289). Toulouse : Erès.

AUGUSTYN, Joana (2018). Condamnées à être un corps ? Les saintes travesties dans l'hagiographie médiévale française. *Annales de Janua*, *6*. Disponible online : http://annalesdejanua.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1797 [consulté le 3 avril 2023].

BASCHET, Jérôme (2018). *La Civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*. Paris : Flammarion.

BROWN, Peter (2007). *Le Culte des saints, son essor dans la chrétienté latine*. Trad. Aline ROUSELLE. Paris : Cerf.

CAZELLES, Brigitte (1982). En odeur de sainteté. *Médiévales*, *2*, 86-99.

DAVY, Marie-Madeleine (1977). *Initiation à la symbolique romane (XII^e siècle)*. Paris : Flammarion.

DELCOURT, Marie (1958). Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne. *Revue de l'histoire des religions*, *153, 1*, 1-33.

FALLEIROS, Barbara (2010). C'est d'umaine beauté l'yssue: les portraits de vieilles femmes dans la littérature médiévale française / C'est d'umaine beauté l'yssue: the portraits of old ladies in the medieval French literature. *Thélème : Revista Complutense de Estudios Franceses*, *25*, 93-104.

FOEHR-JANSSENS, Yasmina (2009). La fiancée perdue et retrouvée dans les romans idylliques (XII^e-XV^e siècles). *Clio*, *30*, 61-78. Disponible online : https://doi.org/10.4000/clio.9376 [consulté le 5 avril 2023].

HAMRAOUI, Éric (2002). Les courages : variantes d'un processus d'androsexuation de la vertu. *Travailler*, *7*, 167-188. Disponible online : https://doi.org/10.3917/trav.007.0167 [consulté le 5 avril 2023].

JASON, Heda (1984). The fairy tale of the active heroine: an outline for discussion. In Geneviève CALAME-GRIAULE, Veronika GÖRÖG-KARADY & Michèle CHICHE (dir.), *Le Conte, pourquoi ? Comment ?* (pp. 79-95). Paris : Éd. du CNRS.

MAILLET, Clovis (2020). *Les Genres Fluides*. Paris : Arké.

MIMOUNI, Simon (2011). XII. La figure de Marie au Moyen Age : Mère et Epouse du Christ. Quelques réflexions. In Sofia BOESSCH-GAJANO & Enzo PACE (dir.), *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie* (pp. 319-339). Leyde-Boston : Brill.

PELLEGRIN, Nicole (1999). Le genre et l'habit. Figures du transvestime féminin sous l'Ancien Régime. *Clio*, *10*. Disponible online : http://clio.revues.org/252 [consulté le 3 avril 2023].

ROCH, Mario (2009). *Odeurs miraculeuses et odorat dans l'Occident du haut Moyen Âge (V^e-VIII^e siècles)*. Turnhout : Brepols.

RÖMER, Thomas (2009). Le Cantique des Cantiques : un hymne à l'amour et à l'érotisme. *Itinéraires*, *66*, 12-15.

SÉGUY, Mireille (2021). *Trois gouttes de sang sur la neige : Sur notre mémoire littéraire, Chrétien de Troyes, Giono, Bonnefoy, Quignard, Roubaud*. Paris : Honoré Champion.

TANASE, Gabriela (2010). *Jeux de masques, jeux de ruses dans la littérature française médiévale (XII^e-XV^e siècles)*. Paris : Champion.

VAUCHEZ, André (1999). *Saints, prophètes et visionnaires, le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*. Paris : Albin Michel.

VILLEMUR, Frédérique (1999). Saintes et travesties du Moyen Âge. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, *10*. Disponible online : https://clio.revues.org/253 [consulté le 3 avril 2023].

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0003

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Trupul uman și corpul simbolic al lumii în *Divina Comedie*

## The Human Body and the Symbolic Body of the World in *The Divine Comedy*

ANDREI VICTOR COJOCARU
*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași*
*andreicojocaru93@yahoo.com*

**Cuvinte-cheie**

**trup simbolic; moarte inițiatică; Kabbala; Pomul Vieții; sens anagogic.**

În cuprinsul acestui articol, vom utiliza Pomul Vieții din cadrul Kabbalei pentru a studia anumite aspecte simbolice ale reprezentărilor microcosmice și macrocosmice ale corporalității. Astfel, sperăm să evidențiem o perspectivă incitantă de lectură a unor pasaje ale *Divinei Comedii*, precum și o serie de nuanțe ale imaginarului medieval. În fond, interpretarea și înțelegerea Arborelui Sephirotic presupune decriptarea formulei de bază a existenței, deoarece el reprezintă o imagine sintetică și simbolică a principiului organizator al creației. Pe parcursul analizei simbolice a tărâmurilor celebrului poem, se va observa o puternică asemănare între universul prezentat de Dante și Copacul Vieții din Kabbala. Având în vedere că reprezentarea *sephiroth*-urilor este conturată deosebit de sugestiv în capodopera lui Dante Alighieri (începând cu cercurile Infernului, continuând cu Purgatoriul, cele nouă Ceruri – și, în fine, Empireul), una dintre premisele acestui studiu este că *Divina Comedie* reușește să transpună în versuri alegorice numeroase principii corelate cu o „Kabbala nescrisă".

**Keywords**

**symbolic body; initiatory death; Kabbalah; The Tree of Life; anagogical sense.**

Throughout this article, we will use the Tree of Life from Kabbalah to study certain symbolic aspects of the microcosmic and of the macrocosmic representations of corporeality. Thus, we hope to disclose an exciting perspective of reading some passages of *The Divine Comedy*, as well as a series of nuances of the medieval imaginary. After all, the interpretation and the understanding of the Sephirotic Tree involves the deciphering of the basic formula of existence, because it represents a synthetic and symbolic image of the organizing principle of creation. Along the symbolic analysis of the realms from the famous poem, a strong resemblance will be noticed between the universe presented by Dante and the Tree of Life from Kabbalah. Given that the representation of the *sephiroth* is particularly suggestive in Dante Alighieri's masterpiece (starting with the circles of Hell, following with the Purgatory, the nine Heavens and the Empyrean), one of the conjectures of this study is that *The Divine Comedy* manages to transpose into allegorical verses many principles correlated with an "unwritten Kabbalah".

**Introducere**

Dante, asemenea altor personaje celebre, a devenit un veritabil arhetip literar. Călătoria lui nu este doar trăirea subiectivă a unui singur individ, ci este experienţa esenţializată a sufletului uman, în general (Jacoff, 2007: 67). Deşi s-au scris deja importante studii dedicate interpretării esoterice a operei lui Dante (de pildă, Guénon, 2022: 113 şi urm.), problema este încă departe de a fi pe deplin clarificată. În cele ce urmează, vom încerca să urmărim o serie de interpretări consacrate şi – ulterior – să aprofundăm înţelegerea legăturii dintre Arborele Vieţii al Kabbalei şi organizarea universului prezentat în *Divina Comedie*.

În imaginarul medieval, constituţia complexă a fiinţei umane este sintetizată prin diviziunea tripartită: corp, suflet şi spirit. Prima dintre aceste trei părţi este numită, în doctrina kabbalistică, *Nephesh*; a doua parte este numită *Ruach* (sau „corpul" metafizic al voinţei); iar a treia parte, *Neschamah*, poate fi asociată cu spiritul. Dezvoltând o percepţie strict senzorială şi ignorând impulsurile spirituale, *Nephesh* se află într-o legătură directă cu existenţa mundană, constituind partea externă a omului. *Ruach* nu este la fel de sensibil ca *Nephesh* la influenţele lumii exterioare, fiind în egală măsură pasiv şi activ. El reprezintă legătura dintre spiritual şi material, unind lumea inteligibilă cu lumea tangibilă, fiind, în acelaşi timp, suportul şi „gazda" personalităţii umane.

După consideraţiile anterioare, vom evidenţia că drumul metafizic al personajului poemului vizat porneşte de la materia constrângătoare a Infernului şi trece printr-o serie succesivă de transformări – ajungând ca, în cadrul Paradisului, să fie o călătorie pur spirituală. Cu alte cuvinte, putem nota că Infernul dantesc e asociat cu natura instinctivă a unei corporalităţi situate la graniţa dintre tragic şi grotesc, fiind încadrat ireversibil în limite puternic cristalizate din punct de vedere corporal, dar amorfe din punct de vedere moral şi spiritual. Pe de o parte, *Nephesh* este latura fiinţei umane cea mai des evidenţiată prin chinurile infernale; pe de altă parte, în spaţiul Purgatoriului, *Ruach* apare ca fiind mult mai important[1]. Natura intermediară a „corpului" metafizic (*Ruach*) al voinţei apare ca fiind esenţială atunci când Dante parcurge muntele simbolic al ispăşirii. Purgatoriul păstrează limitele clare ale formelor exterioare, în timp ce Paradisul descrie o existenţă independentă de planul material, specifică principiului numit, în doctrina Kabbalistică, *Neschamah*. Aşadar, abia în vârful respectivului munte, sufletul uman poate pătrunde cele mai înalte culmi ale vieţii spirituale.

În aceeaşi ordine de idei, remarcăm că starea de fiinţare a personajului Dante se modifică radical doar după ce trece printr-o moarte iniţiatică. Totodată, o depăşire a propriei limitări corporale apare ca fiind indispensabilă pentru a putea urca în sferele cereşti. După Kabbala, moartea marchează momentul în care omul este chemat să se reunească cu Dumnezeu. Însă, datorită materialităţii grosiere a corpului său, sufletul trebuie să sufere un proces de purificare în urma căruia va dobândi gradul de spiritualitate pe care îl solicită noua lui viaţă.

Se pot distinge două cauze majore care pot provoca moartea: prima constă în incapacitatea corpului fizic de a găzdui sufletul (datorată fie unui accident, fie unei boli, fie bătrâneţii), a doua fiind reprezentată de întreruperea legăturii părţii superioare a omului (*Neschamah*) cu cea inferioară (trupul fizic) prin voinţa divinităţii. Întreruperea respectivei legături poate fi şi temporară, în cazul unei experienţe iniţiatice – care poate ajunge până la culmile extatice ale viziunii Paradisului. E de la sine înţeles că protagonistul *Divinei Comedii* trece printr-o asemenea „moarte" temporară a existenţei sale terestre. În cazul unui neiniţiat care parcurge involuntar şi parţial acelaşi drum metafizic, cele trei elemente fundamentale abandonează cadavrul în ordinea

[1] De altfel, sufletul este cel carte trebuie să ispășească (și) păcatele trupului prin parcurgerea celor șapte ocoluri care pregătesc transformarea viciilor în virtuți.

inversă cu care s-au unit cu acesta: *Neschamah* (care începe unirea cu trupul la vârsta pubertăţii şi îşi are sediul în creier) se desprinde de corp înainte de clipa morţii. Odată ce *Ruach* (care este în strânsă legătură cu inima) s-a separat, omul pare mort; totuşi *Nephesh* se află încă în el. Acest ultim element se ridică în sferele superioare abia când survine putrefacţia completă a cadavrului (Papus, 2012: 108-109). Însă, în cazul lui Dante, trupul terestru păstrează o legătură vie cu laturile sale metafizice, legătură ce se concretizează printr-o continuitate a percepţiei şi a memoriei.

**Cum poate fi scrisă o „Kabbala nescrisă"?**

Kabbala este, în primul rând, o ştiinţă a numerelor a cărei exactitate nu permite inovaţii subiective din partea celor care doresc să o înţeleagă. Pentru o mai clară fixare a conceptelor cu care vom opera în continuare, amintim care sunt cele patru tipuri majore de Kabbala (Fortune, 1984: 21-22):

- Kabbala practică (vizează ritualuri magice complexe)
- Kabbala dogmatică (sau literatura kabbalistică propriu-zisă)
- Kabbala literală (analiza semnificaţiilor numerelor şi a literelor alfabetului ebraic)
- Kabbala nescrisă (corelată cu reprezentarea Arborelui Sephirotic)

Unul dintre marile merite ale poemului dantesc este că reuşeşte să transpună în versuri alegorice numeroase principii corelate cu această Kabbala nescrisă. Interpretarea şi înţelegere Arborelui Sephirotic echivalează cu înţelegerea formulei de bază a existenţei, deoarece el reprezintă o imagine sintetică şi simbolică a principiului organizator al creaţiei. Pornind de sus în jos, Pomul Vieţii[2] este structurat în felul următor: trei cercuri concentrice (*Ain* – „Nimicul", *Ain Soph* – „nelimitarea" şi *Ain Soph Aur* – „lumina fără limite"[3]), reprezentând izvorul primordial al întregii creaţii, urmate de nouă sfere (numite, în ebraică, *sephiroth*): *Kether*, *Chokmah*, *Binah*, *Chesed*, *Geburah*, *Tiphareth*, *Netzach*, *Hod* şi *Yesod*, reprezentând (la nivel macrocosmic) cele nouă „ceruri", urmate de un punct de legătură (lumea fizică, *Malkuth*) dintre dimensiunile superioare şi cele inferioare şi, în final, „Infernul" (*Klipoth*[4]) alcătuit tot din nouă sfere – care alcătuiesc Copacul Morţii, umbra Pomului Vieţii. Analizând modul în care „raza creaţiei" (*Ain Soph Aur*) intră în manifestare, vom descoperi că ea străbate patru „lumi" (Fortune, 1984: 62-71): „lumea arhetipurilor" (*Atziluth*), „lumea creaţiei" (*Briach*), „lumea formării" sau a îngerilor (*Yetzirach*), „lumea fizică" (numită *Assiah*, în tradiţia kabbalistică).

Corelând perspectiva anterioară cu teoria celor patru niveluri de sens ale textului, lectura *Divinei Comedii* prin prisma Kabbalei nescrise ar putea fi incusă în sfera sensului anagogic. Acest ultim nivel de semnificaţie poate fi înţeles printr-o paralelă dintre universul macrocosmic descris în poem şi profunzimile microcosmice ale fiecărei fiinţe. La nivel microcosmic, *Chesed* este „spiritul" sau „tatăl arhetipal" (fiind asemănat cu Avraam, din perspectivă simbolică), *Geburah* este „conştiinţa" (sau „sufletul divin"), *Tiphareth* este „sufletul uman", *Netzach* şi *Hod* reprezintă gândurile şi emoţiile, *Yesod* şi *Malkuth* reprezintă energia vitală şi trupul fizic, iar *Klipoth* este propriul „iad lăuntric". Celelalte sfere ale Arborelui Sephirotic fac referire la aspecte

[2] În ebraică: *Otz Chaim* (עץ החיים) – se observă o formă de plural: „Chaim" (החיים) = „vieți"; astfel, o traducere mai exactă ar fi „Pomul Vieților".

[3] Simbolurile solare ale numeroaselor civilizații antice fac referire la acea „Lumină fără limite" (*Ain Soph Aur*) care-și trimite „razele" pentru a lumina necunoscutul – sau increatul care așteaptă să existe.

[4] (קליפות) *Klipoth* (pl.) – *Klipa* (sg.), însemnând, în ebraică, „cochilie" sau „carapace".

mult mai profunde, relaţionate cu „imaginea divină" (în stare potenţială) din interiorul fiinţei umane.

În ceea ce priveşte relaţia omului cu spaţiul exterior, se poate observa că diverse tradiţii mitologice prezintă lumea care apare din corpul unui gigant cu aspect antropomorf. Mitologia nordică reprezintă un bun exemplu în acest sens, prezentând cum din corpul uriaşului Ymir ia naştere spaţiul cunoscut (O'Donoghue, 2007: 11-22). Astfel, organizarea tuturor forţelor, energiilor şi dimensiunilor cosmice poate fi suprapusă (la nivel simbolic) condiţiei umane. Analizând mitul „omului arhetipal" (*Adam Kadmon*), descoperim o reprezentare deosebit de sugestivă a legăturii dintre microcosmos şi macrocosmos. Pământul (simbolizând, în acest caz, materia fizică) şi apa (energia vitală care susţine viaţa) sunt cele două elemente prin intermediul cărora forţele superioare se pot manifesta în planul fizic. Parcursul simbolic al sufletului uman propus de poemul dantesc reface (mai ales, la nivel microcosmic) acelaşi proces cosmogonic. În sens anagogic, parcursul lui Dante nu are loc într-o lumea exterioară, ci în interiorul propriei fiinţe. Infernul, Purgatoriul şi Paradisul se află (şi) în profunzimile fiecăruia dintre noi, după cum ramurile Arborelui Sephirotic al Kabbalei nu alcătuiesc doar o „hartă" a Lumii de Dincolo, ci reprezintă şi laturi ale aceleiaşi fiinţe.

**Infernul**

Prologul poemului prezintă rătăcirea lui Dante într-o pădure întunecată şi confruntarea cu cele trei fiare alegorice: pantera, leul şi lupoaica – care pot fi înţelese ca reprezentări ale desfrâului, mândriei şi avariţiei (Marchi, 1998: 265). Pădurea din prima parte a *Divinei Comedii* poate fi o altă reprezentare a peşterii din *Republica* lui Platon. În aceeaşi ordine de idei, copacii pot fi forme alegorice ale altor oameni care s-au înrădăcinat mult prea adânc într-o realitate convenţională şi nu mai sunt capabili să înţeleagă adevărul despre situaţia în care se află. Spre deosebire de aceştia, Dante este într-o continuă căutare a ieşirii din labirintul pădurii – din acest motiv, iniţiatul e un personaj rar şi bizar, care pare a fi singur chiar şi atunci când este înconjurat de mulţi oameni. Simţindu-se încolţit de cele trei fiare alegorice, eroul ar rămâne neputincios, dacă nu s-ar bucura de graţia divină. Prin intervenţia Beatricei, Virgiliu îi este trimis lui Dante spre a-i arăta calea pe care trebuie să o urmeze. Aceasta trece exact prin poarta Infernului şi duce în interiorul lumii – deci, ieşirea din „labirint" nu se află pe orizontală, ci pe verticală – adică înăuntrul pământului filosofic.

Dincolo de poarta Infernului, primul obstacol este trecerea Aheronului prin medierea luntrei lui Charon. Ulterior, Dante şi călăuza sa vor ajunge în primul cerc (Limbul), unde apare şi Castelul Înţelepţilor. Cei care se află în Limb nu sunt condamnaţi chinurilor infernale, dar trăiesc într-o „lume a umbrelor", situată între viaţă şi moarte. După Kabbala, această zonă este prima diviziune a „umbrei" Copacului Vieţii. În cel de-al doilea cerc infernal apare Minos, care hotărăşte soarta sufletelor damnate (Alighieri, 2010: 36). Primul păcat major pentru care suferă damnaţii este desfrâul; acestuia îi urmează lăcomia, simbolizată de bestia din cel de-al treilea cerc – câinele tricefal, Cerberul. Odată ajuns în cea de-a patra zonă (care stă sub semnul lui Pluto), Dante prezintă chinurile a două tipuri de personaje: risipitorii şi zgârciţii. A cincea zonă a Infernului este marcată de trecerea râului Stix – depăşit cu ajutorul bărcii lui Flegias. Astfel, Dante şi Virgiliu ajung în cetatea Dite, situată în cel de-al şaselea cerc. În cel de-al şaptelea cerc (împărţit în trei brâuri), protagonistul este purtat peste apele fluviului de sânge (Flegetonul) de către centaurul Nesos. La începutul celui de-al XVII-lea cânt al Infernului, remarcăm o altă apariţie memorabilă – monstrul Gerion, imagine alegorică a corupţiei care „erodează" sufletele. Al optulea cerc prezintă, pe parcursul celor zece văi adânci (sau „bolgii") soarta hoţilor şi a

înşelătorilor. Înainte de a intra în ultimul cerc al iadului, Dante şi însoţitorul său trec prin puţul giganţilor.

În finalul călătoriei sale prin Infern, Dante ajunge în centrul pământului, unde totul este îngheţat. Prezentarea Infernului culminează în cea de-a patra zonă a cercului al nouălea, când apare descrierea detaliată a lui Lucifer (Cântul XXXIV). Cel mai important element în această descriere este asemănarea trupului lui Lucifer cu o scară – singura cale de a părăsi Infernul: „Te ţine strâns căci n-avem altă scară/ ieşind din lumea veşnicei dureri" (244).

**Purgatoriul**

Purgatoriul prezintă o călătorie în sens invers, de la ultimul cerc al Infernului către Paradisul pământesc. Totuşi, această călătorie nu urmează acelaşi traseu, ci unul în oglindă: abisul Infernului devine muntele Purgatoriului, întunericul ignoranţei este înlocuit de razele cunoaşterii, iar suferinţa distructivă devine o suferinţă purificatoare şi eliberatoare. Dacă soarta damnaţilor este de a-şi trăi „a doua moarte" în Infern, soarta unui iniţiat precum Dante este de a avea parte de „a doua naştere" în Purgatoriu. Totuşi, el trebuie să străbată Infernul pentru a-l cunoaşte şi pentru a învăţa cum îl poate părăsi. Pe scurt, timpul petrecut în Purgatoriu reprezintă un efort conştient al omului de a-şi ispăşi propriile păcate. Nu atât spaţiul, cât timpul este cel care contează, deoarece „în purgatoriu, materia nu mai este substanţă, ci numai moment" (De Sanctis, 1965: 277).

Cea de-a doua parte a poemului conţine un preludiu şi o invocaţie către muze, urmând întâlnirea cu paznicul Purgatoriului, Cato. Dacă primul râu al Infernului fusese parcurs prin intermediul luntrei lui Charon, „marea cea pustie" ce duce spre insula Antepurgatoriului este traversată cu ajutorul unui înger – descris ca „punct de foc" (Alighieri, 2010: 259). Conform poemului, Antepurgatoriul e locul în care se află sufletele celor excomunicaţi şi ale celor „zăbavnici". Descrierea acestei zone se încheie cu vâlceaua înflorită în care eroul (în timpul unui vis) este ghidat de graţia divină (Lucia) spre poarta Purgatoriului.

Spre deosebire de poarta Infernului, cea a Purgatoriului este foarte îngustă şi e păzită de un înger. De asemenea, cele trei trepte pe care Dante trebuie să păşească spre a urca muntele purificării sunt simboluri evidente ale unei transformări alchimice a sufletului uman. Prima „piatră lucie" poate alegoriza naşterea iniţiatică, a doua, „aspră şi bătrână", trimite la imaginea morţii, iar a treia, „ca sângele" şi „a ambelor [*trepte precedente*] stăpână", trimite la simbolistica sacrificiului edificator ce are ca rezultat regenerarea spirituală. După ce îi scrie pe frunte cu vârful sabiei şapte litere „P", îngerul deschide în faţa lui Dante poarta Purgatoriului. Urmează primul ocol: trufia, cel de-al doilea: invidia, al treilea: mânia, al patrulea: trândăvia, al cincilea: zgârcenia şi risipa, al şaselea: lăcomia; încheind cu cel de-al şaptelea: desfrânarea. După parcurgerea fiecărui ocol, îngerul care stă la intrarea în următorul îi şterge de pe fruntea lui Dante câte un „P", ca o confirmare a eliminării fiecărui păcat.

Ajungând în Paradisul terestru, Matelda (umilinţa) va fi noul său ghid. Călătoria în Purgatoriu atinge apogeul prin purificarea lui Dante în apele râului Eunòe. Acesta este unul dintre cele două fluvii ce străbat platoul Paradisului pământesc (alături de Lethe), apele sale acordând uitarea. Ritual menţionat anterior poate fi interpretat ca o alegorie a ştergerii definitive a păcatului şi, totodată, ca o reînnoire a materiei (sau o „a doua naştere"), în urma căreia eroul poate intra în Ceruri. Poetul reliefează şi procedeul prin care este posibilă renaşterea: poarta Purgatoriului rămâne închisă atâta timp cât iubirea autentică este confundată cu „iubirea rea" (325). Rodul iubirii apare abia în cel de-al şaptelea ocol, moment în care este prezentată „zămislirea fiinţei umane" (Cântul XXV). Dincolo de interpretarea literală, poemul

sugerează şi o reprezentare alegorică a (re)naşterii sufletului printr-un proces alchimic – proces similar celui prin care e creat trupul, doar că desfăşurat la un nivel superior. Trecerea prin flăcări (din Cântul XXVII) şi prin apele râurilor Edenului nu reprezintă doar o purificare, ci şi o reînnoire. Înainte de a pătrunde în Paradis, eroul *Divinei Comedii* recucereşte prin intermediul „apei sfinte" (486) starea edenică. După acest moment este descrisă procesiunea mistică în care apare maiestosul car sprijinit pe două roţi („soarele" şi „luna") şi tras de un vultur, corespunzând „carului ceresc" (*Merkaba*) care înalţă sufletul în Paradis.

Până în acest punct, eroul a străbătut doar una din cele patru lumi ale Kabbalei, *Assiah* (עֲשִׂיָה), „lumea materiei şi a acţiunii". O dată cu intrarea în Paradisul terestru, şi cu momentul în care Virgiliu (raţiunea umană) se întoarce în Infern[5], el pătrunde în „lumea formării", *Yetzirah* (יְצִירָה). Din acest moment, Dante va fi călăuzit de Beatrice, urmând ca percepţia lui să devină din ce în ce mai cuprinzătoare. El însuşi va deveni percepţie pură – şi, totodată, parte integrantă a realităţii suprafireşti pe care o va contempla în Paradis. Trupul lui trece printr-o serie de metamorfoze succesive, devenind, în cele din urmă, „sferă de foc" (asemenea celor din cercul înţelepţilor, din cerul Soarelui) şi punct de lumină (în Empireu) – deci, o picătură din acel „ocean" abstract şi nelimitat de lumină necreată.

Bucuria simţită în prezenţa Beatricei depăşeşte cu mult limitele raţiunii umane. Fiinţa adorată nu reprezintă doar raţiunea divină, ci însuşi sufletul divin – jumătatea perfectă a sufletului uman (simbolizat de Dante). Doar după ieşirea din Infern, înţelegerea păcatelor şi ispăşirea acestora, sufletul uman atinge o stare de perfecţiune similară celei a sufletului divin. Iar ocolurile Purgatoriului sunt poarta prin care cercurile infernale devin ceruri ale Paradisului. Astfel, deznădejdea din Limb devine speranţă; lenea e convertită în zel şi perseverenţă „mercurială"; desfrâul se stinge în flacăra purificatoare a amorului; mândria e convertită în smerenie şi demnitate solară; furia războinică a lui Marte devine parfumul dulce a lui Venus; în locul invidiei ia naştere bucuria sinceră a altruismului; iar lăcomia se ofileşte definitiv sub razele temperanţei.

**Paradisul**

Pentru a înţelege valenţele simbolice ale universului dantesc, trebuie realizată o comparaţie continuă între *Paradis* şi *Infern*. Fiecare sferă celestă reprezintă o virtute, după cum fiecare cerc al iadului este caracterizat de un păcat major. În timp ce Infernul – în care „stăpâneşte materia anarhică" (De Sanctis, 1965: 277) este caracterizat de o serie de constrângeri succesive, din ce în ce mai puternice, Paradisul este caracterizat de absenţa formelor constrângătoare şi, deci, de o libertate din ce în ce mai deplină. Totuşi, abia după ce ajunge în vârful muntelui Purgatoriului, eroul poate urca dincolo de constrângerile materiale.

Prima *sephira* superioară lumii fizice (*Malkuth*) este numită *Yesod*. Aceasta, asemenea Cerului Lunii descris de Dante, constituie „fundaţia" pe care sunt clădite sferele superioare ale existenţei. Fericirea, încrederea şi speranţa oferite de primul Cer sunt în totală opoziţie cu stările specifice primei trepte a tărâmului damnaţilor (Limbul): angoasa şi incertitudinea. Pentru a se bucura de beatitudinea Paradisului, omul trebuie să se nască a doua oară din „apă şi foc". La fel cum pântecelui matern îi sunt necesare nouă luni pentru a dezvolta corpul fiinţei ce urmează să se nască, nouă sfere infernale (lunare) trebuie parcurse pentru a deveni „de două ori născut" în Cerul Lunii.

[5] La nivelul literal al semnificației, Virgiliu nu putea intra în Paradis deoarece nu fusese botezat.

Excluzând *sephira Malkuth* (lumea fizică), a doua regiune a Copacului Vieţii este *Hod*, „gloria”[6] naşterii în lumina Paradisului. Pentru a pătrunde profunzimea simbolică a Cerului lui Mercur, trebuie să nu pierdem din vedere că Hermes reprezintă (şi) mercurul alchimiştilor, fiind cel care deţine secretul ştiinţei divine, al pietrei filosofale şi al nemuririi. Dacă Cerul Lunii reprezintă „fundamentul celei de-a doua naşteri”, cel de-al doilea, cel al lui Mercur, simbolizează mijlocul care face posibilă această naştere.

Al treilea Cer străbătut de eroul *Divinei Comedii* – cel al Venerei – e destinat sufletelor care „au iubit prea mult” –, dar cu o iubire pură, nu pătimaşă, asemenea celei a sufletelor din cel de-al treilea cerc infernal. În mitologia greco-romană, Afrodita (Venus) apare ca pereche erotică a lui Hermes (Mercur), simbolizând, împreună cu acesta, cele două principii: masculin şi feminin. Prezentarea celor două Ceruri în corelaţie cu imaginile acestor zei evidenţiază că împlinirea iubirii se produce doar prin reîntregirea fiinţei umane complete. După Kabbala, *Netzach* („victoria”) este sfera ce îi urmează celui de-al doilea Cer.

Dante descrie spiritele celor drepţi ca flăcări ce sunt una cu focul etern al Paradisului. Printre acestea, există diferite grade de perfecţiune – în raport cu propriile virtuţi. În Cerul al patrulea, al Soarelui, eroul *Divinei Comedii* întâlneşte spiritele înţelepte ale teologilor şi filosofilor, fiindu-i dezvăluită o parte din ştiinţa divină. În acest context, este important să avem în vedere şi dualitatea lunar – solar. După cum am constatat deja, în primul Cer al *Paradisului* aveam de-a face cu o naştere în dimensiunile superioare. Atât la nivel literal, cât şi simbolic, pentru ca naşterii să-i urmeze o creştere armonioasă, este necesară influenţa soarelui. În context mitologic şi religios, soarele este reprezentarea prin excelenţă a „zeului luminii” (Horus, Apollo, Hristos etc.). În cadrul Copacului Vieţii, soarele apare într-o dublă ipostază: pe de o parte, ca principiu al „luminii fără limite” (*Ain Soph Aur*) din care radiază existenţa şi, pe de altă parte, ca simbol al sufletului uman (*Tiphereth*) – cel de-al doilea aspect fiind vizat în cadrul acestui Cer.

La fel cum soarele organizează în jurul său toate corpurile sistemului solar, tot astfel şi omul trebuie să organizeze perfect întregul său microcosmos. *Tiphereth* (însemnând, în traducere, „frumuseţe”) constituie, deci, şi un simbol microcosmic al soarelui. În primă instanţă, este necesară o balansare armonioasă a „soarelui” cu „luna” şi, ulterior, o trecere treptată (realizează prin intermediul lui Mercur şi al Venerei) de la lumina lunii (raţiunea) spre cea a soarelui (înţelepciunea divină). Unirea dintre *Tiphereth* (sufletul uman) şi *Malkuth* (trupul fizic) va anunţa uniunea mistică (din Empireu) dintre sufletul masculin (*Tiphereth*) şi principiul superior feminin (*Shekhinah*).

Al cincilea Cer, cel al lui Marte, simbolizează forţa de a direcţiona conştient propriile acţiuni, gânduri şi sentimente (în opoziţie cu păcatele pedepsite în Infern: mânia şi violenţa). *Geburah* („severitate”) este *sephira* care corespunde acestei regiuni, reprezentând, pe de o parte, sufletul divin – şi, pe de altă parte, forţa punitivă a divinităţii. Spiritele războinice din această dimensiune sunt prezentate în *Divina Comedie* ca fiind mânate de o voinţă imensă, atribut necesar „cuceririi cerului”.

Următorul Cer îi este atribuit lui Jupiter, stăpânul tuturor zeilor şi întruchipare a dreptăţii divine, reprezentată de Dante prin imaginea acvilei. Arborele Vieţii numeşte acest arhetip *Chesed* („compasiune”). Simbolistica sa poate fi mai uşor înţeleasă dacă îl analizăm în comparaţie cu personajul biblic Avraam. Cel mai important element pe care cele două figuri (cea a lui Jupiter şi cea a lui Avraam) îl au în comun este că ei sunt consideraţi „părinţi” ai generaţiilor următoare, deşi nu sunt creatorii acestora. Funcţia de creator este atribuită unei entităţi

[6] Cuvântul ebraic „hod” (הוד) poate fi tradus ca „splendoare” sau „glorie”.

superioare: Saturn (respectiv, Kronos – în mitologia greacă) în cazul lui Jupiter, şi Dumnezeu (*Yahve*) în cazul lui Avraam.

Ulterior, sunt prezentate spiritele contemplative şi scara cerească. În cadrul Copacului Vieţii al Kabbalei, al şaptelea Cer poartă numele de *Binah*. Această *sephira* simbolizează dualitatea divină (*Abba* şi *Aima*: Tatăl ceresc şi Mama divină) şi totodată „inteligenţa" care organizează creaţia. Ca principiu cosmic, al şaptelea Cer guvernează toate procesele care ţin de creaţie.

Cerul stelelor fixe, descris în *Divina Comedie*, corespunde sferei *Chokmah* („înţelepciune") din cadrul Copacului Vieţii. Privind spre „divinul Verb" (după cum îl numeşte Dante pe Hristos), sufletul uman este scăldat în splendoarea divină, fără a o înţelege pe deplin (Alighieri, 2010: 757).

Cel de-al nouălea Cer („primul mobil") poate fi comparat cu punctul în care „Ceea ce este" părăseşte „non-existenţa", luând forma creaţiei. În această manieră, nucleul primordial al creaţiei se desparte în două jumătăţi (activ şi pasiv), care se vor reuni sub impulsul lui Eros pentru a da naştere existenţei. Jupiter, Saturn şi Uranus sunt principii prin care se manifestă divinitatea primordială. Astfel, razele Empireului, o dată ce au părăsit lumina Creatorului, vor lua mai întâi forma primului mobil, apoi pe cea a Cerului stelelor fixe (Uranus), urmând Saturn (timpul ce „nu permite" arhetipurilor să părăsească originarul). Pentru a reveni la punctul din care a pornit creaţia, Dante trebuie să parcurgă în sens invers aceste etape. Copacul Vieţii prezintă, ca primă zonă a manifestării, *sephira Kether* – „Coroana" întregului univers (sau cerul primei Cauze).

Ultimul spaţiu descris în *Divina Comedie* conturează principiul ultim al tuturor lucrurilor şi corespunde lui *deus absconditus* (*En Soph* sau *Ain Soph*). În Empireu, sufletul uman nu mai este călăuzit de Beatrice, ci de Sfântul Bernard (832). De asemenea, în acest spaţiu, un loc aparte îl ocupă imaginea Maicii Divine, înfăţişată precum o culme a splendorii – însăşi Etern Femininul. Prin rugăciunea sa, Sfântul Bernard o imploră să-l ajute pe Dante să poată privi strălucirea absolută a Empireului. Chiar privindu-l, Dante recunoaşte imposibilitatea de a reda în cuvinte întreaga sa splendoare (853-854).

Observăm, deci, că Paradisul are forma simbolică a nouă cercuri orientate spre înălţime şi care sunt, prin contrast cu cele ale Infernului, din ce în ce mai cuprinzătoare. Forma exterioară a locuitorilor acestora devine mai degrabă abstractă, fiind din ce în ce mai caracterizată de nelimitare şi, implicit, de unitate – fapt ce justifică dificultatea de a realiza o topografie a acestei zone. Aici, materia nu mai are puterea de a constrânge sufletul, ci îl serveşte supusă. Pe măsură ce sunt parcurse cerurile, întreaga creaţie pare a fi redusă la esenţă şi absorbită în izvorul ei primordial. Exact acest lucru i se întâmplă şi protagonistului *Divinei Comedii*, care observă că nu doar exteriorul devine cu totul altul, ci el însuşi este schimbat şi redus la o picătură de Empireu.

Ştim deja că, în Kabbala, cele trei părţi care alcătuiesc fiinţa umană sunt numite *Nephesh*, *Ruach* şi *Neshamah*. Pe lângă cele amintite anterior, există încă două tipuri de „suflet" (*Yehidah* şi *Chaiah*) care sunt exterioare omului comun şi interioare lui Dumnezeu. Pornind de la cel mai subtil, ordinea ar fi următoarea:

1. *Yehidah* (יחידה), „sufletul universal", situat în „Lumea Arhetipurilor": *Ain Soph*, *Kether*, *Chokmah* şi *Binah*;
2. *Chaiah* (חיה), „sufletul lumii", reprezentat prin *sephira Binah* din „Lumea Creaţiei";
3. *Neshamah* (נשמה), „sufletul spiritual", care corespunde cu *sephira Geburah*, din „Lumea Creaţiei" şi din „Lumea Formării";

4. *Ruach Elohim* (רוח אלהים), „sufletul lui Elohim", reprezentat de Spiritul (*Chesed*) individual, situat în „Lumea Creaţiei";
5. *Nephesh* (נפש), „sufletul animal", care există în „Lumea Materiei şi a Acţiunii" (*Assiah*) şi e asociat cu *Yesod* şi *Malkuth*.

Dante este călăuzit prin cele nouă Ceruri, începând cu cel al Lunii, de Beatrice – care reprezintă şi „ochii" prin care el priveşte Paradisul (Patapievici, 2004: s.p.). *Yehidah*, *Chaiah*, *Neshamah*, *Ruach* şi *Nephesh* numesc şi cinci niveluri ale percepţiei. După ce a avut posibilitatea de a privi întreaga splendoare a Beatricei şi a străbătut „Lumea Creaţiei", *Briah* (בְּרִיאָה) – cea de-a doua lume a Kabbalei –, Dante pătrunde în „Lumea Arhetipurilor", *Atziluth* (אֲצִילוּת). Străbătând şi cunoscând întregul cosmos, el redobândeşte condiţia de Om deplin şi, implicit, starea „Omului Primordial", *Adam Kadmon* (אָדָם קַדְמוֹן). Însă, doar cunoscând toate dimensiunile existenţei prin experienţă directă, Dante reuşeşte să-şi împlinească călătoria şi să-şi desăvârşească percepţia.

În viziunea Empireului, aflăm că adevărul convenţional *este un nimic* prin raportare la Adevărul Ultim – deşi cel din urmă *apare ca fiind un nimic* prin raportare la primul. Paradoxal, deşi ele coexistă fără a se confunda, cele două adevăruri apar ca fiind foarte diferite. Adevărul Ultim este expresia unităţii tuturor fiinţelor şi fenomenelor, fiind situat „dincolo de bine şi de rău"; pe când adevărul convenţional este expresia multiplelor manifestări ale creaţiei şi al opoziţiei contrariilor. Depăşirea dualităţii şi reunirea umanului cu divinul apare, deci, ca o firească şi necesară întregire a fiinţei. Iar, în urma parcurgerii depline a călătoriei iniţiatice, eroul dobândeşte cunoaşterea cu privire la: durerea şi suferinţa lumii; fragilitatea fiinţei umane; dorinţă şi păcat; labirintul complex al minţii umane; Pomul Cunoaşterii Binelui şi Răului; profunzimile propriei conştiinţe; Copacul Vieţii.

Poetul mărturiseşte în ultimul cânt al operei: „am stins văpaia multului meu dor" (sorbind cu privirea Empireul) – doar după ce ochii au căpătat „puteri depline". În urma acestei viziuni a luminii Adevărului, Dante este transfigurat ireversibil:

> „privind în ea, unica-i aparenţă
> păru schimbată, căci schimbat fui eu:
> şi-n clara ei şi-adânca-i subzistenţă
> văzui trei cercuri în lumina-i vie,
> de trei colori şi-aceeaşi continenţă" (Alighieri, 2010: 853).

Imaginea acestei „lumini fără limită" (*Ain Soph Aur*) nu poate fi comparată cu altceva decât cu o viziune mistică a realităţii în care singura lege este iubirea desăvârşită. Aceasta din urmă constituie şi cea mai importantă temă a *Divinei Comedii*; întreaga călătorie a lui Dante are ca scop purificarea iubirii până când ea va fi intensă şi radioasă, asemenea Trandafirului alb (828): flacără a iubirii ce se hrăneşte cu iubire. Prin versurile sale, poetul ilustrează că perfecţiunea sufletului uman sporeşte pe măsură ce sporeşte şi puritatea amorului său, învăţând că *Eros* şi *Agape* sunt, în esenţă, primul şi ultimul motor al universului. Dacă *Agape* numeşte o dragoste pentru divinitate, *Eros* înglobează un complex de trăiri, manifestate ca o atracţie puternică dintre două entităţi, atracţie ce culminează într-o contopire totală (Idel, 2004: 7). În orice caz, îmbinarea armonioasă dintre aceste două forme ale iubirii dă naştere amorului divin – sentiment care animă şi pune în mişcare totul. Purificarea iubirii şi împlinirea dorinţei de cunoaştere sunt motivele complementare şi esenţiale ale drumului lui Dante dincolo de limitele trupului său muritor.

În aceeaşi ordine de idei, eroul nu iubeşte un ideal abstract, fără atribute şi fără contur, pentru că idealul său nu este un „ceva", ci un „cineva". Iubita ideală e o întrupare a celui mai sublim gând al Creatorului, iar prezenţa sa este sinonimă cu beatitudinea. Mai mult decât atât, divinul însuşi alege să se exprime pe sine sub forma frumuseţii. Doar prin unirea „forţei" (*Geburah*) cu „frumuseţea" (*Tiphereth*), sub îndrumarea „spiritului" (*Chesed*), este posibilă desăvârşirea. Perspectiva enunţată anterior subliniază faptul că drumul iniţiatic reprezintă o înţelegere şi o integrare armonioasă a tuturor sferelor Arborelui Sephirotic în interiorul fiinţei umane.

**Concluzii**

După ce am urmărit unele particularităţi simbolice ale reprezentărilor microcosmice, dar şi macrocosmice, ale corporalităţii, subliniem încă odată că ascensiunea eroului nu ar fi posibilă fără coborârea sa în Infern. Analizate în prelungirea bogatei simbolistici a *Infernului*, versurile *Purgatoriului* sunt ilustre exemple de ermetism alchimic, prin care poetul ilustrează prima treaptă majoră a devenirii iniţiatice sau „a doua naştere". Drumul metafizic al lui Dante evidenţiază că un iniţiat nu apare din senin, ca un dat al naturii. Deşi modul lor de manifestare variază, legile care guvernează creaţia păstrează aceleaşi principii de bază. Dacă unui copil îi trebuie nouă luni pentru a se naşte şi apare din iubire (chiar şi o iubire pur materială), iniţiatul se naşte tot în nouă luni şi tot din iubire. Totuşi, cel ce vrea să ajungă la „Soare", trebuie să treacă de „Lună": câte o lună pentru fiecare cerc al Infernului pe care îl parcurge cel care vrea să se nască din nou, „din apă şi din duh". Trecând prin Infern şi Purgatoriu, Dante se naşte din foc şi din lacrimi. Deci, cele două regiuni reprezintă (şi) praguri simbolice către naşterea iniţiatică din cadrul Paradisului – moment în care trupul pare a fi, în totalitate, asimilat de suflet.

**BIBLIOGRAFIE:**

ALIGHIERI, Dante (2010). *Divina Comedie*. Traducere de George COŞBUC, prefaţă, note şi comentarii de Alexandru BALACI. Bucureşti: Gramar.

DE SANCTIS, Francesco (1965). *Istoria literaturii italiene*. Traducere şi studiu introductiv de Nina FAÇON, Bucureşti: Editura Pentru Literatură Universală.

FORTUNE, Dion (1984). *The Mystical Qabalah*. York Beach, Maine: Samuel Weiser, Inc.

GUÉNON, René (2022). *Regele lumii * Ezoterismul lui Dante*. Traducere de Daniel HOBLEA şi Teodoru GHIONDEA. Bucureşti: Herald.

IDEL, Moshe (2004). *Cabala şi Ero*s. Traducere de Cătălin PATROSIE. Bucureşti: Hasefer.

JACOFF, Rachel (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Dante* (2nd edition). Cambridge: Cambridge University Press.

MARCHI, Cesare (1998). *Dante*. Traducere de George MICIACIO. Bucureşti: Artemis.

O'DONOGHUE, Heather (2007). *From Asgard to Valhalla: The Remarkable History of the Norse Myths*. London: I. B. Tauris.

PAPUS (Encausse, Gérard) (2012). *Kabbala. Tradiţia secretă a Occidentului*. Traducere de Radu DUMA. Bucureşti: Herald.

PATAPIEVICI, Horia-Roman (2004). *Ochii Beatricei*. Bucureşti: Humanitas.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0004

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# *El Buscón* de Quevedo: una visión grotesca y degradadora del cuerpo humano

## Quevedo's *El Buscón*: A Grotesque and Degrading View of the Human Body

ANA MARÍA ALONSO FERNÁNDEZ
*IES Pérez de Ayala, Oviedo*
*anamafe@educastur.org*

*El Buscón* de Francisco de Quevedo es una de las obras más representativas de la narrativa del Barroco y la novela picaresca. Partiendo de los rasgos constitutivos de este género (relato autobiográfico dirigido a una persona respetable, itinerancia del personaje, baja extracción social, retrato crítico de la sociedad), Quevedo crea una obra personal en la que introduce una serie de episodios independientes para mostrar la imposibilidad de ascenso social. En la novela el cuerpo es descrito desde diferentes perspectivas, propósitos y técnicas narrativas, como mostraremos en este artículo. Aludiremos al cuerpo como reflejo del hambre, a lo escatológico y grotesco como rasgos que degradan al personaje, así como los golpes y violencia sobre el cuerpo para anularlo. Finalmente analizaremos algunos mecanismos para describir el cuerpo representativos del estilo de Quevedo mediante un acercamiento crítico a uno de los retratos caricaturescos más famosos no solo del libro sino de la literatura española, el del dómine Cabra.

**Palabras clave**

**Quevedo; conceptismo; picaresca; *El Buscón*; cuerpo humano.**

*El Buscón* by Francisco de Quevedo is one of the most representative works of the Baroque narrative and the picaresque novel. Based on the constitutive features of this genre (autobiographical story addressed to a respectable person, itinerancy of the character, low social extraction, critical portrait of society), Quevedo creates a personal work in which he introduces a series of independent episodes to show the impossibility of social ascent. In the novel the body is described from different perspectives, purposes and narrative techniques, as we will show in this article. We will show the body as a result of hunger, and the scatological and grotesque as features that degrade the character, as well as the beatings and violence on the body to annul it. Finally, we will analyze some mechanisms to describe the body representative of Quevedo's style by means of a critical approach to one of the most famous caricature portraits not only of the book but also of Spanish literature, that of "domine Cabra".

**Keywords**

**Quevedo; conceptism; picaresque; *El Buscón*; human body.**

**Introducción: Quevedo y *El Buscón***

Francisco de Quevedo es uno de los escritores más complejos de la literatura española. Su obra presenta una gran variedad de registros y contrastes: lo grave y la moralidad, el sentimiento íntimo y dolorido, el patriotismo y la crítica social. Fue un hombre que reflejó el espíritu de su época mostrando un pesimismo radical y un humor sombrío para mostrar el absurdo de la condición humana y para satirizar vicios y costumbres de modo virulento.

*El Buscón* de Quevedo es una obra de juventud, escrita probablemente en Valladolid. Se publica por primera vez en Zaragoza en 1626, sin el consentimiento del autor. Se titulaba *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*. Después aparecen más ediciones. Uno de los manuscritos más importantes es el llamado manuscrito B, conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

En cuanto a su composición parece ser que se sitúa entre los primeros años del XVII (hacia 1604) y 1626. Existen dificultades para concretar este aspecto debido a que las referencias históricas son vagas (Jauralde Pou, 2005).

Es un relato de la vida del pícaro don Pablos de Segovia desde su infancia hasta su planeada fuga a Indias con que termina la obra. Se suceden una serie de vivencias, que terminan casi todas de modo catastrófico para el protagonista, que fracasa en su intento de ascenso social. Es hijo de ladrón y hechicera, es humillado por el dómine Cabra, pasa hambre y sufre burlas en la universidad. Es este el tono dominante del libro primero, en el que el protagonista se inicia en la picardía estudiantil. En el libro segundo se reúne con su tío verdugo, que le cuenta la deshonrosa muerte de su padre. Asiste a un banquete grotesco en casa del tío donde se sirven pasteles hechos con carne humana y conoce a un hidalgo, don Toribio, que lo introduce en la vida de la corte. El libro tercero narra la estancia del protagonista con los caballeros hebenes y las pretensiones de Pablos de ser noble hasta que es desenmascarado por su antiguo amo don Diego Coronel. Se hace cómico y galán de monjas y termina vinculado al mundo del hampa sevillana e involucrado en un asesinato. El libro concluye con el anuncio de Pablos de partir hacia las Indias.

*El Buscón* pertenece a la prosa satírica del autor y se emparenta con el género picaresco, con el que comparte alguno de sus rasgos, como la autobiografía de un personaje de baja extracción social, el dirigirse a "vuestra merced", la crítica de la sociedad de su época, la itinerancia del protagonista, el espacio y tiempo reales, el costumbrismo y el humor. A diferencia de otras obras de este género, la visión del autor es más satírica y pesimista. En Quevedo se advierte "la degradación del protagonista, al que no se le deja resquicio alguno para redimirse social o humanamente" (Jauralde Pou, 2005: 25).

En esta novela es constante el intento de Pablos de superar su condición, que fracasa siempre; por ello las unidades del libro se cierran con una huida. El deseo de ascensión social está presente en otras obras del género picaresco (el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache*).

Frente a otros pícaros, Pablos es un personaje que muestra un mundo completamente degradado. Su deshonor es irreversible, es un ser humillado desde sus orígenes, no se plantea, como en el *Guzmán de Alfarache*, la posibilidad de cambiar de vida. El autor se distancia de su personaje y adopta una postura cruel.

Spitzer (*apud* Blanco, 2003) considera la novela como una obra de arte destinada a provocar admiración y placer estético. Otros autores como Parker (*apud* Blanco, 2003) señalan una interpretación moralista. En cuanto a su relación con el género picaresco, no se ahonda en el personaje, más bien se traza una caricatura sombría del mismo, y no existe la trabazón de otras obras picarescas, sino una serie de episodios que se suceden rápidamente. En efecto,

Quevedo se aleja del modelo constructivo del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache* e introduce una sarta de episodios independientes o contradictorios (Ynduráin, 2020: 24).

La obra debe ser considerada desde diferentes puntos de vista e intenciones, la crítica social, los enfrentamientos entre cristianos nuevos y viejos, la corrupción del sistema judicial o el poder del dinero.

A continuación nos centraremos en la visión del cuerpo en sus múltiples perspectivas y significados dentro de este libro singular en el que Quevedo realiza una sátira de la sociedad del siglo XVII y remodela el género del que parte, la picaresca. En este sentido, "la partitura está ya escrita, y Quevedo solo instrumenta" (Fernández; Gabino, 1996: 8).

**El hambre y su reflejo en el cuerpo humano**

Uno de los temas característicos del género picaresco es el del hambre. En *El Buscón* hay varios pasajes relacionados con este motivo. En ellos se describe el cuerpo humano insistiendo en los efectos que provoca en éste la ausencia de comida.

El capítulo tercero del libro primero, la estancia con el dómine Cabra, es uno de los episodios centrados en este tema. Los pupilos "estaban como leznas, con unas caras que parecía se afeitaban con diaquilón" (Quevedo, 2020: 119). Se insiste en el estado lamentable de las tripas: "dejó descomulgadas las tripas de los participantes" (120), "mis tripas pedían justicia" (121). Es tan calamitoso su estado físico tras la vuelta a casa de don Diego que durante nueve días estuvieron tratándolo: "como estaban huecos los estómagos" (131). A Cabra lo llama el narrador "malvado perseguidor de estómagos" (132). Uno de los pupilos del dómine Cabra llega incluso a morir de hambre, y en el capítulo cuarto de la primera parte Pablos habla del "hambre imperial" que pasaron.

En varios pasajes se describe el cuerpo de Pablos como producto del hambre extrema: "ya mis espaldas y ijadas nadaban en el jubón, y las piernas daban lugar a otras siete calzas; los dientes sacaba con tobas, amarillos, vestidos de desesperación" (124). El episodio de estancia en casa del dómine Cabra se abre y se cierra mencionando la Cuaresma porque este periodo fue el reinado del ayuno en casa del "licenciado Vigilia" (Navarro Durán, 2003: 114).

El cuerpo de los caballeros de la cofradía está tan menguado a causa del hambre que apenas existe: "nos acostamos en dos camas, tan juntos que parecíamos herramienta en estuche" (223). La apariencia es el eje central de las actuaciones de este grupo, que se exhibe por las calles con unas migajas en las ropas simulando haber comido, mientras Pablos se siente desfallecer de hambre: "Yo iba tosiendo y escarbando, por disimular mi flaqueza, limpiándome los bigotes, arrebozado (…) todos los que me veían me juzgaban por comido, y si fuera de piojos no erraran" (229).

La extrema delgadez como producto del hambre se describe durante el encarcelamiento de los amigos de don Toribio. El corchete intentaba agarrarlos, pero "no hallaba qué asir, según los tenía roídos el hambre. Otros iban dejando a los corchetes en las manos los pedazos de ropillas y gregüescos; al quitar la soga en que venían ensartados, se salían pegados a los andrajos" (240). Al conocer a don Toribio, Pablos ya había reparado en su delgadez cuando lo ayuda a subir en su borrico: "y espantóme lo que descubrí en el tocamiento, porque, por la parte de atrás que cubría la capa, traía las cuchilladas con entretelas de nalga pura" (208).

**El cuerpo humano: lo escatológico y grotesco**

Los elementos escatológicos abundan en el libro, y convierten a los personajes en seres abyectos (Fernández; Gabino, 1996). Los pormenores procaces, escatológicos y macabros no

funcionan como en Rabelais a modo de hipérboles de un mundo exuberante sino como signos de que los apetitos del mundo y de la carne son un engaño (Blanco, 2003).

Al principio del libro cuando Pablos pide a sus padres un caballo y va con don Diego Coronel por el mercado, el animal roba un repollo, y la bercera arremete contra ellos, que caen sobre excrementos. Es el episodio de la "batalla nabal", hilarante y grotesca.

Poco después, durante la estancia en la casa del dómine Cabra, Pablos necesita ir al baño, pero decide no hacerlo, "considerando lo poco que había de entrar en mi cuerpo, no osé, aunque tenía gana, echar nada de él" (123).

Un episodio humorístico que raya en lo grotesco es el momento en que el ama del dómine Cabra pone a cocer en la olla los huesos sin limpiar y pelos para que abultara el caldo y se le cae el rosario en la olla (Pablos los llama "garbanzos negros"), y a don Diego se le parte un diente.

En Alcalá Pablos sufre varias bromas. Nada más llegar le escupen: "fue tal la batería de lluvia que cayó sobre mí (…) Yo estaba tan nevado de pies a cabeza" (143). Posteriormente uno de sus compañeros hace sus necesidades debajo de su cama y allí se revuelca el protagonista. Pablos hiede y se agarra a la ropa "por no mostrar la caca" (148).

Una de las escenas más escatológicas y grotescas es la comida en casa de sus tíos, parodia religiosa de tono sacrílego semejante a la cena de Pablos con los rufianes sevillanos. Los vómitos de la borrachera se mezclan con los orines, los cuerpos se amontonan y se confunden mostrando comportamientos infrahumanos y abyectos.

Otro episodio escatológico relacionado con la degradación o anulación del cuerpo es la comida de los pasteles de a cuatro, que en la época eran baratos y tenían mala fama porque se sospechaba que contenían carne de mala calidad e incluso restos humanos (Fernández; Gabino, 1996: 103). En este sentido cuando su tío el verdugo describe la muerte de Pablos y de cómo lo enterró, al lector no le queda la menor duda de que los pasteles que están saboreando contienen los restos del padre de Pablos: "los pasteleros de esta tierra nos consolarán, acomodándola a los de a cuarto" (201).

Algunas descripciones destacan por lo hiperbólico y sorprendente, que provocan la admiración y la risa en el lector, como sucede al describir al mulato de la pensión en el libro segundo: "salió un mulatazo mostrando las presas, con un sombrero enjerto en guardasol, y un coleto de ante debajo de una ropilla suela y llena de cintas, zambo de piernas a lo águila imperial, la cara con un *per signum crucis* de *inimicus suis*, la barba de ganchos, con unos bigotes de guardamano y una daga" (174).

**El cuerpo magullado o aniquilado**

Desde el comienzo del libro se alude a los azotes y palos que recibe Pablos y también sus familiares: su hermanito pequeño muere debido a los azotes que recibe en la cárcel tras ser encarcelado por ayudar a robar a su padre. Éste también estuvo preso y salió de allí con varios "cardenales" (juego de palabras referido al cargo eclesiástico y a los golpes).

Las "bromas" de las que es objeto en Alcalá son una forma de humillar al personaje, de "demostrar la superioridad del que se ríe sobre aquel que recibe la broma" (Roncero López, 2003: 179). En su primera burla le escupen incluso en los ojos y poco después en sus aposentos los criados fingen la presencia de ladrones y muelen a palos a Pablos. Los azotes, afirma el protagonista, "ya me habían hecho dos dedos de señal en cada pierna" (148).

Quevedo no escatima en la descripción de los golpes recibidos por el soldado con quien se encuentra Pablos en el libro segundo: "enseñóme una cuchillada de a palmo en las ingles, que

así era de incordio como el sol es claro. Luego, en los calcañares, me enseñó otras dos señales, y dijo que eran balas" (189).

En el libro tercero Pablos recibe una paliza tremenda cuando en la posada lo confunden con un ladrón. Poco después también lo golpean confundiéndolo con don Diego Coronel, cuya capa llevaba el protagonista. Son tales las magulladuras que sufre que lo están curando durante ocho días: "diéronme doce puntos en la cara y hube de ponerme muletas" (277). Al ser desenmascarado por su antiguo amo y ser marcado en la cara con estas cuchilladas ingresa en el mundo del hampa.

La descripción de la muerte del padre de Pablos en la horca narrada por su tío el verdugo no puede ser más grotesca. El cuerpo del condenado se convierte en un fantoche de guiñol en descripciones que pueden ser consideradas como precursoras del esperpento de Vallé-Inclán: "Sentóse arriba, tiró las arrugas de la ropa atrás, tomó la soga y púsola en la nuez (…) encomendóme que le pusiese la caperuza de lado y que le limpiase las barbas. Yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto: quedó con una gravedad que no había más que pedir. Hícele cuartos y dile por sepultura los caminos" (163).

Algunas partes del cuerpo son utilizadas de manera metonímica para criticar defectos de los personajes. Así, el genovés con que se encuentra Pablos en el libro segundo se define por su uña, elemento que Quevedo asocia al robo. Como señalan Fernández y Gabino (1996), los banqueros genoveses concedían adelantos a la inestable Hacienda castellana y se asociaban a las bancarrotas de la Corona.

La barba asociada a los poetas ermitaños aparece en el episodio en que Pablos se encuentra con el sacristán: "¡Miren qué bien le vendría a un hombre como yo la ermita!" (186).

**Disfrazar el cuerpo: la imposibilidad de ascensión social**

El continuo intento de Pablos por superar su condición social y posterior fracaso es constante, se repiten las caídas una y otra vez "y a cada una de ellas le corresponde una degradación mayor del protagonista" (Ynduráin, 2020: 39). En este proceso de degradación la apariencia externa y la vestimenta juegan un papel fundamental. Podemos afirmar que Pablos pretende disfrazar el cuerpo para huir de su indigna condición, siempre sin éxito.

Esta idea se relaciona con la intencionalidad del autor: el protagonista no puede ascender socialmente porque ello significaría el final del sistema social que defiende el escritor: "los que tratan de ascender socialmente no son merecedores de tal privilegio, pues les falta la moralidad, la virtud que debe acompañar a la riqueza" (Roncero López, 2003: 188).

El propósito de Pablos al final del libro segundo es ir a la corte: "su destino es la corte para ser otro, para ser caballero con el dinero heredado, para cambiar de vestido, como Lázaro y Guzmán" (Navarro Durán, 2003: 122).

En el libro tercero Pablos llega al culmen de las apariencias tras conocer al caballero don Toribio, cuya apariencia confunde al protagonista, de manera semejante a lo que sucedía en el *Lazarillo de Tormes* con el escudero, obsesionado con la apariencia externa y la honra. Así aparece descrito don Toribio: "vi venir un hidalgo de portante, con su capa puesta, espada ceñida, calzas atacadas y botas, y al parecer bien puesto, el cuello abierto, el sombrero de lado" (207). Poco después le confiesa a Pablos que vive en la pobreza más absoluta, hasta el punto de que es incapaz de montar en su borrico, por lo que el protagonista se apiada de él (como sucedía con el escudero del *Lazarillo*) y lo sube al suyo. Descubrimos con Pablos que el hidalgo no tenía camisa, y sin embargo llevaba un gran cuello.

Los miembros de la cofradía se describen por sus ropas, que son escasas y de mala calidad: "traía valona por no tener cuello y unos frascos por no tener capa, y una muleta con una pierna liada en trapajos y pellejos por no tener más de una calza" (222). Son personajes grotescos: tienen prohibido sonarse y entregan los pañuelos a la vieja para que les haga cuellos y remates de mangas que parecieran camisas.

Todos los miembros del colegio buscón viven en semejante pobreza, y en su retrato el narrador se centra en el vestido más que en la persona: "la historia de estos caballeros es la historia de sus ropas, convertidas en objeto de narración" (Blanco, 2003: 144). Son una cofradía consagrada al uso de sus trapos. Los chanflones "anulan su persona y extenúan su cuerpo" (144).

La capa es un signo de la identidad de la persona y de su cuerpo. En el libro tercero don Diego le cambia la capa a Pablos y por ello lo muelen a golpes, confundiéndolo con el primero. Cuando el protagonista se introduce en el mundo del hampa la ausencia de la capa por parte de sus compañeros alude al descenso a un mundo vil y violento carente de honor: "quite la capa (…) que siempre nosotros andamos de capa caída" (302).

Hacia el final del libro Pablo vende sus ropas y se hace "pobre", sus ropas definen el nuevo estado: "compré con lo que me dieron un coleto de cordobán viejo y un jubonazo de estopa famoso, mi gabán de pobre, remendado y largo, mis polainas y zapatos grandes" (277).

En definitiva, Pablos intenta desde el principio cambiar de nombre, de origen converso, de ropas, de familia, para ascender en la escala social. Todo ello mediante el engaño. La lección es desoladora, puesto que se produce una inversión en los valores morales y sociales, prevaleciendo la negra honra y el desengaño barroco: "los tundidores de mejillas, las zurcidoras de gustos, los jinetes gaznates son el producto del irreconciliable enfrentamiento entre la realidad y las apariencias, de donde el único resultado es el alcance grotesco" (Fernández; Gabino, 1996: 9).

**Describir el cuerpo: conceptismo y agudeza**

El lector no se identifica con los personajes, que son figuras, tipos hiperbólicos. La descripción se basa en "la hipertrofia de un rasgo de carácter, de una tendencia, etc., que queda así fuera de lo normal, de lo racional" (Ynduráin, 2020: 61). Las *figuras* son una constante en el libro: el arbitrista que le provoca la risa a Pablos, o bien el maestro de esgrima, de apariencia tan extraña que Pablos lo confunde con un encantador (referencia a Don Quijote y las extrañas figuras que aparecen en su deambular por tierras manchegas). En la pensión de Rejas donde se alojan el maestro le pide "que hiciese un ángulo obtuso con las piernas, y que, reduciéndolas a líneas paralelas, me pusiese perpendicular en el suelo" (173).

Los retratos de *El Buscón* han sido comparados con las figuras de Arcimboldo por Margarita Levisi, puesto que Quevedo "disecciona el cuerpo del retratado en multitud de fragmentos" (1968: 142). Cuando se describe al dómine Cabra por ejemplo (al que dedicaremos un comentario en el anexo), cada parte tiene alguna relación icónica (cerbatanas, cuévanos, tiendas de mercaderes) en alusión a Cabra como un retablo de la avaricia y la miseria. La tendencia a descomponer el cuerpo en fragmentos autónomos así como la animalización y la reificación de los seres humanos en Quevedo ya fue destacada por Spitzer (*apud* Blanco, 2003). En el libro tercero al describir a los caballeros de la cofradía y su escasez de ropas el autor cita al Bosco: "no pintó tan estrañas posturas Bosco como yo vi, porque ellos cosían y la vieja les daba los materiales, trapos y arrapiezos" (224).

Otro ejemplo de la maestría estilística de Quevedo es el episodio en el que Pablos ejerce de galán de damas y corteja a las monjas. A través de la reja se ven los cuerpos de éstas: "estaban todos los agujeros poblados de brújulas, allí se veía una pepitoria, una mano y acullá un pie; en otra parte había cosas de sábado, cabezas y leguas, aunque faltaban sesos; a otro lado se mostraba buhonería: una enseñaba el rosario, cuál mecía el pañuelo, en otra parte colgaba un guante, allí salía un listón verde" (295).

La descripción de la reja adquiere un significado metonímico: es un espacio dividido en parcelas, en encuadres pequeños, se enumeran las posturas, que se convierten en encuadres pequeños. No se ve la figura entera de las monjas, sino una serie de fragmentos y objetos parciales. Ello alude al juego amoroso: las monjas son el objeto del deseo, son "trozos de cuerpo o prendas-fetiche que anticipan posibles favores" (Blanco, 2003: 146).

Las descripción del diestro en la venta de Rejas es similar al retrato de los rufianes sevillanos: "estas metáforas son agudas porque no solo definen, con trazos nítidos y exagerados, propios de la caricatura, la forma y el tamaño de los bravos, sino que establecen una correspondencia entre el oficio y la fisionomía de los personajes" (Blanco, 2003: 142).

Existe en todo el libro una tendencia a la deshumanización, cosificación y animalización en la descripción del cuerpo humano. Así, se alude a la ballena (la mujer) del carcelero, se equiparan los corchetes con podencos, Pablos se quejaba como un perro debajo de la cama, los caballeros hebenes parecen ovillos, al licenciado Cabra le sonaban los huesos como tablillas de san Lázaro, etc. (Artal, 1996: 41).

En conjunto la obra destaca por la agudeza, los juegos de palabras y el estilo conceptista en la descripción de estas *figuras* extravagantes que pueblan el libro y que, como Pablos, están destinadas al fracaso.

**Conclusiones**

*El Buscón* de Quevedo es una de las principales novelas del género picaresco, que es remodelado por el gran escritor barroco: "nuestro autor lo vacía de digresiones morales y lo reconvierte en una obra satírica y tersa, en pura creación literaria" (Jauralde Pou, 2005: 14).

En esta novela el autor describe a un pícaro, Pablos, cuyos intentos de ascenso social fracasan. Es un ser degradado y sin honra, condenado a caer una y otra vez. En su proceso de itinerancia y formación el cuerpo es uno de los elementos centrales del relato, por aludir a la delgadez y desnutrición como consecuencia del hambre, por la insistencia en lo escatológico y grotesco como elementos degradadores, por la anulación del cuerpo mediante los golpes o bien por la consideración de la vestimenta como intento de ascender en la escala social, siempre frustrado.

Además, la representación del cuerpo en la obra responde a uno de los rasgos esenciales del Barroco, el contraste. En sus múltiples matices, "el cuerpo y sus funciones y apetitos se nos presentan bajo el prisma del goce desinhibido o del exceso orgiástico y en ese ambiente de libertad festiva, 'carnavalesca' nos sale al paso una representación calculada para provocar repugnancia u horror" (Blanco, 2003: 133).

En definitiva, el cuerpo se convierte en *El Buscón* en una metáfora del Barroco, del contraste entre apariencia y realidad y en representación literaria del desengaño y el pesimismo de esta época.

**BIBLIOGRAFÍA**:

ARTAL, Susana G. (1996). Nuevas notas acerca de la deshumanización del cuerpo humano en la prosa satírica de Quevedo. En Ignacio ARELLANO AYUSO *et al.* (Coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol. 3 (pp. 39-44). Pamplona: GRISO-LEMSO.

BLANCO, Mercedes (2003). La agudeza en *El Buscón*. En Alfonso REY (Ed.), *Estudios sobre El Buscón* (pp. 133-171). Pamplona: Eunsa.

FERNÁNDEZ, Pura & GABINO, Juan Pedro (Eds.) (1996). *La vida del Buscón llamado Pablos*. Madrid: Akal.

LEVISI, Margarita (1968). Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo. *Comparative Literature*, *20*, *3*, 217-235.

JAURALDE POU, Pablo (Ed.) (2005). Introducción biográfica y crítica. En Francisco de QUEVEDO, *El Buscón*, 2.ª edición corregida y renovada (pp. 7-37). Edición de Pablo JAURALDE POU. Madrid: Castalia.

NAVARRO DURÁN, Rosa (2003). La composición del *Buscón*. En Alfonso REY (Ed.), *Estudios sobre El Buscón* (pp. 99-131). Pamplona: Eunsa.

QUEVEDO, Francisco de (2020). *El Buscón*. Edición de Domingo YNDURÁIN. Madrid: Cátedra.

RONCERO LÓPEZ, Victoriano (2003). La ideología del *Buscón*. En Alfonso REY (Ed.), *Estudios sobre El Buscón* (pp. 173-190). Pamplona: Eunsa.

YNDURÁIN, Domingo (Ed.) (2020). Introducción. En Francisco de QUEVEDO, *El Buscón* (pp. 15-70). Edición de Domingo YNDURÁIN. Madrid: Cátedra.

**ANEXO: Retrato del dómine Cabra o la deformación caricaturesca del cuerpo**

"Determinó, pues, don Alonso de poner a su hijo en pupilaje: lo uno por apartarle de su regalo, y lo otro por ahorrar de cuidado. Supo que había en Segovia un licenciado Cabra, que tenía por oficio el criar hijos de caballeros, y envió allá el suyo y a mí que le acompañase y sirviese.

Entramos el primer domingo después de Cuaresma en poder de la hambre viva, porque tal *laceria* no admite encarecimiento. El era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo; no hay más que decir para quien sabe el refrán que dice: ni gato ni perro de aquella color; los ojos avecinados en el cogote, que parecía que miraba por *cuévanos*; tan hundidos y tan escuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas *búas* de resfriado, que aun no fueron de vicio, porque cuestan dinero; las barbas, descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer, forzada de la necesidad; los brazos secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas; su andar, muy espacioso; si se le descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro; la habla, hética; la barba, grande, que nunca se la cortaba, por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver las manos del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese. Cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras, y guarniciones de grasa; era de cosa que fue paño, con los fondos de caspa. La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos,

viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra y desde lejos entre azul; llevábala sin ceñidor. No traía cuello ni puños. Parecía, con esto y los cabellos largos, *teatino* lanudo. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. Pues su aposento, aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones, de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo y dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria".

**Acercamiento crítico al texto**

El fragmento se localiza en el tercer capítulo del libro primero, cuando Pablos empieza a servir a don Diego, abandona la casa paterna y llega a la casa del licenciado Cabra con la intención de estudiar. El texto es una caricatura del personaje del licenciado. Su nombre, Cabra, apunta al animal sacrificado con el propósito de expiar los pecados, aunque en este caso son los estudiantes los que sufrirán el sacrificio y privaciones de pasar un hambre atroz. También posee este nombre una connotación asociada al demonio.

Se describe el físico del personaje (prosopografía) y también su carácter (etopeya) con intención degradadora y satírica. Del físico se dice que es alto ("largo"), delgado ("clérigo cerbatana, piernas largas y flacas"), desaliñado y desnutrido (le faltan dientes, tiene los brazos secos, lleva "guarniciones de grasa", no se afeita la barba). Es pelirrojo (tenían mala fama en la época) y de nariz deforme.

En cuanto a su carácter, se alude a que es desconfiado y tacaño, duerme de lado para no gastar las sábanas, ni siquiera había arañas en su habitación, no habla más por no gastar tiempo, no contrajo ninguna enfermedad venérea ("vicio") por no pagar a prostitutas.

Esta descripción es acorde con la manera de representar a los personajes en el libro, que son *figuras*, noción fundamental en la literatura satírica de la época. Se presentan mediante una deformación física o moral que provoca el desprecio y la risa. Son seres ridículos, como muñecos de guiñol y animalizados que pueden considerarse precursores del esperpento de Valle-Inclán.

El retrato caricaturesco del dómine Cabra es un buen ejemplo de la prosa conceptista de Quevedo y uno de los retratos más famosos de la literatura española. La ironía está presente en todo el texto, llegando al sarcasmo: la sotana era milagrosa porque no se sabía de qué color era, unos decían que era ilusión pues parecía negra de cerca y azul de lejos. Se emplea la cosificación y animalización para describir al licenciado: parece un tenedor o compás, su gaznate era largo como de avestruz.

A lo largo del texto destacan las dilogías y dobles sentidos de las palabras, como en la alusión a su nariz entre "Roma y Francia": Américo Castro señala el significado de "roma", aplastada, como si hubiese padecido el mal francés de la sífilis, en la alusión a Francia (*apud* Ynduráin, 2020: 117).

Abundan también los símiles (*las manos como un manojo de sarmientos*) y los neologismos con prefijos valorativos: *archipobre* y *protomiseria* para definir al licenciado.

Existe un tono hiperbólico en el fragmento que provoca la risa: su gaznate prominente, los ojos tan hundidos que se puede montar un mercado en las cuencas, los huesos le suenan como unas tablillas de San Lázaro (alusión al leproso Lázaro), los zapatos enormes como tumba de filisteo.

El fragmento responde al estilo general del libro, escrito mediante una acumulación de historias, como en las misceláneas, género característico de la prosa barroca. De igual forma, lo

inesperado y sorprendente son continuos a lo largo de la novela, causando la admiración del lector.

En definitiva, el fragmento refleja el estilo conceptista por los juegos verbales y la importancia de la metáfora y la comparación, las hipérboles, las caricaturas y la agudeza de la prosa. El léxico es brillante y posee gran fuerza expresiva, con abundante adjetivación: *la sotana mísera y corta, le hacía parecer un lacayuelo de la muerte*.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0005

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# El cuerpo femenino según Cervantes

## The Female Body According to Cervantes

LAVINIA SIMILARU
*Universitatea din Craiova*
*lavinia_similaru@yahoo.es*

**Palabras clave**

**Cervantes; mujeres; cuerpos femeninos; cánones de belleza; Renacimiento.**

El autor del *Quijote* concede un papel primordial a la mujer y, a lo largo de sus obras, crea magníficos retratos de mujeres. Las ideas de Platón dominaron el pensamiento por varios siglos y Cervantes se dejó influir por el filósofo ateniense. El preclaro escritor español considera la belleza y la virtud consustanciales, una persona bella es también virtuosa, no hay belleza sin virtud. Para describir físicamente a las mujeres, Cervantes recurre a los cánones inspirados en la armonía de los cuerpos de las estatuas grecorromanas, propagados más tarde por la poesía renacentista y convertidos en tópicos. Las mujeres tienen largos cabellos de oro, labios de coral, mejillas de rosa, dientes de perla, cuello de alabastro, manos tan blancas que parecen de nieve, y gran armonía del cuerpo. Cuerpo que Cervantes nunca describe explícitamente. Sorprendentemente, el licenciado Vidriera ironiza precisamente estos cánones de belleza, demasiado trillados en la época. En las obras de Cervantes, la fealdad se asocia a la falta de virtud.

**Keywords**

**Cervantes; women; female bodies; canons of beauty; Renaissance.**

The author of *Don Quixote* grants a primary role to women and, throughout his works, creates magnificent portraits of women. Plato's ideas dominated thought for several centuries, and Cervantes was influenced by the Athenian philosopher. The illustrious Spanish writer considers beauty and virtue consubstantial, a beautiful person is also virtuous, there is no beauty without virtue. To describe women physically, Cervantes uses the canons inspired by the harmony of the bodies of the Greco-Roman statues, later propagated by Renaissance poetry and converted into clichés. The women have long golden hair, coral lips, rosy cheeks, pearl teeth, necks of alabaster, hands so white that they look like snow, and great harmony of body. A body that Cervantes never explicitly describes. Surprisingly, Mr. Vidriera ironises precisely these canons of beauty, too hackneyed at the time. In Cervantes' works, ugliness is associated with a lack of virtue.

### 1. La mirada "realista" de Cervantes sobre el universo femenino

La primera novela de Cervantes –el "primer intento de un prosista todavía novato" (Canavaggio *et al.*, 1995: 61)–, tiene como título un nombre de mujer: *La Galatea*.

Cinco de las doce novelas ejemplares tienen también nombre de mujer, o aluden a una o más mujeres: *La gitanilla*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*. De la misma manera, la novela póstuma de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, abarca en su título un nombre de mujer.

A primera vista parece que en su obra más destacada, más apreciada, más leída y más conocida, el "best-seller de la edición mundial, después de la Biblia" (69), Cervantes no concede un papel importante a la mujer. Pero hay muchas mujeres en *Don Quijote*: el ama de llaves, la sobrina, Dorotea, Lucinda, Marcela, Quiteria, la condesa, Altisidora, la entrañable mujer de Sancho Panza, su hija, la sin par Dulcinea…

El enfoque cervantino del universo femenino es muy interesante y bastante osado para la época. A las mujeres de su obra, Cervantes las retrata de manera magnífica, mostrándolas al lector en sus preocupaciones y actividades diarias, con sus pensamientos y sentimientos.

Son mujeres distintas, de varias condiciones sociales.

Entre las nobles está la duquesa de *Don Quijote*, que ha leído algún que otro libro (además de la Primera parte de las aventuras del héroe), pero a veces se convierte en un personaje bufo: es muy curiosa y no duda en espiar conversaciones, como las criadas.

Pero las obras de Cervantes están llenas de mujeres humildes. Los escritores realistas aprendieron sin duda mucho del ilustre español, que revela los detalles más nimios de las actividades, ocupaciones y trabajos de las mujeres.

La duquesa envía un paje al pueblo de Sancho Panza con una carta y un collar para la mujer de éste y, a la entrada en el pueblo, el paje encuentra "en un arroyo estar lavando cantidad de mujeres" (Cervantes, 1991: II, 50), descalzas y despeinadas. Entre esas mujeres está Sanchica, la hija de Sancho, que "dejando la ropa que lavaba a otra compañera, sin tocarse ni calzarse, que estaba en piernas y desgreñada" (Cervantes, 1991: 720), acompaña al paje hasta su casa donde, a los gritos de su hija, Teresa sale de la casa "hilando un copo de estopa" (722), otra labor femenina frecuente en aquellos tiempos.

Teresa es una campesina que sabe hilar, en cambio no sabe "leer migaja" (722), pero esto no le impide soñar con llegar a ser condesa. Está encantada de tener noticias tan buenas de su marido, ya gobernador, y presume delante de los paisanos, "con las cartas, y con la sarta al cuello, y iba tañendo en las cartas como si fuera en un pandero" (725). Nada le alegraría más que poder competir con las engreídas hidalgas: "¡Gobiernito tenemos! ¡No, sino tómese conmigo la más pintada hidalga, que yo la pondré como nueva!" (723). Contesta la carta de la duquesa, confesando que desea ir a la corte, en coche, "para quebrar los ojos a mil envidiosos" (724).

En unas pocas líneas, Cervantes caracteriza a la mujer humilde y ambiciosa, que aspira secretamente a tener trato de igual a igual con las nobles.

Otro retrato inolvidable es el del ama de llaves del Caballero de la Triste Figura. Es otra mujer de condición humilde, pero muy hacendosa, creyente y supersticiosa. Provoca a menudo la risa del lector con su ignorancia. Detesta los libros en general y sobre todo los libros de caballería, porque habían perjudicado a Don Quijote: "¡Malditos, digo, sean otra vez y otras ciento estos libros de caballerías, que tal han parado a vuestra merced!" (38). En el célebre capítulo del escrutinio de los libros del caballero, el ama de llaves no necesita más que ver los libros para retirarse inmediatamente y regresar "con una escudilla de agua bendita y un hisopo" (42) y exige que el licenciado rocíe la habitación, para que no les encanten los encantadores. Se alegra de tener que quemar los dañinos libros.

Al principio de la Segunda parte, el ama no duda en hacer patente su autoridad, prohibiendo a Sancho que pase: "no entraréis acá, saco de maldades y costal de malicias. Id a gobernar vuestra casa y a labrar vuestros pegujares, y dejaos de pretender ínsulas ni ínsulos" (444). Odia a Sancho porque el escudero anima a Don Quijote a salir a buscar otras aventuras. Por eso, en otra ocasión, el ama de llaves se esconde, para evitar abrirle la puerta. La pobre

mujer hace todo lo que puede para impedir la tercera salida del caballero: "tomando su manto, toda llena de congoja y pesadumbre" (468), visita a Sansón Carrasco, convencida de que el bachiller podrá disuadir al caballero. Sus argumentos son ridículos y cómicos, sacados de su realidad inmediata. Acaba invocando a sus gallinas:

> …quiere salir otra vez, que con ésta será la tercera, a buscar por ese mundo lo que él llama venturas, que yo no puedo entender cómo les da este nombre. La vez primera nos le volvieron atravesado sobre un jumento, molido a palos. La segunda vino en un carro de bueyes, metido y encerrado en una jaula, adonde él se daba a entender que estaba encantado; y venía tal el triste, que no le conociera la madre que le parió: flaco, amarillo, los ojos hundidos en los últimos camaranchones del celebro, que, para haberle de volver algún tanto en sí, gasté más de seiscientos huevos, como lo sabe Dios y todo el mundo, y mis gallinas, que no me dejaran mentir. (470)

Es una mujer buena y leal y no desea más que servir y proteger a su amo. Al final de la novela, al enterarse de que Don Quijote tiene previsto hacerse pastor, el ama le advierte que es de complexión débil, mientras la naturaleza está llena de peligros y le da consejos sencillos y muy sensatos:

> Y ¿podrá vuestra merced pasar en el campo las siestas del verano, los serenos del invierno, el aullido de los lobos? No, por cierto, que éste es ejercicio y oficio de hombres robustos, curtidos y criados para tal ministerio casi desde las fajas y mantillas. Aun, mal por mal, mejor es ser caballero andante que pastor. Mire, señor, tome mi consejo, que no se le doy sobre estar harta de pan y vino, sino en ayunas, y sobre cincuenta años que tengo de edad: estése en su casa, atienda a su hacienda, confiese a menudo, favorezca a los pobres, y sobre mi ánima si mal le fuere. (850)

Lamenta la muerte de su amo, pero sigue con su rutina diaria, como es normal y muy humano: "Andaba la casa alborotada; pero, con todo, comía la sobrina, brindaba el ama, y se regocijaba Sancho Panza; que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto" (853).

En las obras del escritor preclaro hay criadas, fregonas y verduleras. Las últimas merecen una mención aparte, por la mala fama que tenían y siguen teniendo, corroborada por el DRAE, donde se puede leer que "verdulero, ra" tiene también el sentido de "persona descarada y ordinaria". Como gobernador de la ínsula Barataria, Sancho Panza dicta a su secretario una carta para Don Quijote (la dicta porque él no sabe escribir), en la que narra sus correrías y en la que carga las tintas contra las "placeras":

> Yo visito las plazas, como vuestra merced me lo aconseja, y ayer hallé una tendera que vendía avellanas nuevas, y averigüéle que había mezclado con una hanega de avellanas nuevas otra de viejas, vanas y podridas; apliquélas todas para los niños de la doctrina, que las sabrían bien distinguir, y sentenciéla que por quince días no entrase en la plaza. Hanme dicho que lo hice valerosamente; lo que sé decir a vuestra merced es que es fama en este pueblo que no hay gente más mala que las placeras, porque todas son desvergonzadas, desalmadas y atrevidas, y yo así lo creo, por las que he visto en otros pueblos. (728)

Más estrafalaria aún resulta la "placera" del entremés *El juez de los divorcios*, mujer que antes había sido prostituta y a quien el ganapán había rescatado y metido en la plaza, cumpliendo la promesa que había hecho cuando estaba borracho. Ella tiene mucho genio, no puede contenerse, pelea con las compañeras y con los clientes. El relato del ganapán es muy hilarante:

> …ha salido tan soberbia y de tan mala condición, que nadie llega a su tabla con quien no riña, ora sobre el peso falto, ora sobre que le llegan a la fruta, y a dos por tres les da con una pesa en la cabeza, o adonde topa, y los deshonra hasta la cuarta generación, sin tener hora de paz con todas sus vecinas ya parleras; y yo tengo de tener todo el día la espada más lista que un sacabuche, para defendella; y no ganamos para pagar penas de pesos no maduros, ni de condenaciones de pendencias. (Cervantes, 1994: 108)

Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos demasiado que Cervantes no ignora ningún aspecto de la vida de las mujeres de su época.

A principios del siglo XVII, Cervantes se atreve incluso a hablar de la fisiología femenina. Menciona la menstruación, con un inesperado y brillante toque "naturalista": "Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil, ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses, y aun años, que no le tiene ni asoma por sus puertas…" (1991: 564).

En la novela ejemplar *La señora Cornelia*, la heroína da de mamar a su hijo recién nacido:

> Tomóle ella en los brazos y miróle atentamente, así el rostro como los pobres aunque limpios paños en que venía envuelto, y luego, sin poder tener las lágrimas, se echó la toca de la cabeza encima de los pechos, para poder dar con honestidad de mamar a la criatura, y, aplicándosela a ellos, juntó su rostro con el suyo, y con la leche le sustentaba y con las lágrimas le bañaba el rostro; y desta manera estuvo sin levantar el suyo tanto espacio cuanto el niño no quiso dejar el pecho. (Cervantes, 1992a: 251)

Podemos considerar que Cervantes tenía una visión realista sobre el universo femenino y a veces lleno de su humor "que nunca fue cáustico ni visceral sino más bien refinado, inteligente, crítico e irónico, pero no sarcástico" (García Conejo; González Martín, 2005: 174).

**2. El cuerpo femenino según Cervantes**

Myriam Álvarez no duda de que a la mujer del Barroco no se le pedía más que ser bella y decente: "Belleza, juventud, discreción y honestidad son las señas de identidad de la mujer del barroco" (2004: 176).

La belleza de las mujeres no dejaba indiferente a Cervantes y en sus obras hay muchas referencias a ella. No hay duda de que conocía perfectamente a las mujeres y era un finísimo psicólogo. Entre las innumerables frases memorables que encierra el *Quijote* está también esta, que pronuncia Dorotea: "por feas que seamos las mujeres, me parece a mí que siempre nos da gusto el oír que nos llaman hermosas" (Cervantes, 1991: 214).

En *Las dos doncellas*, el ilustre autor escribe que "esta fuerza tiene la hermosura, que en un punto, en un momento, lleva tras sí el deseo de quien la mira" (Cervantes, 1992b: 221). En la novela ejemplar *La fuerza de la sangre*, Rodolfo aclara cómo tiene que ser su futura esposa: "La hermosura busco, la belleza quiero, no con otra dote que con la de la honestidad y buenas

costumbres; que si esto trae mi esposa, yo serviré a Dios con gusto y daré buena vejez a mis padres" (91).

Para Cervantes, la belleza es todopoderosa, nada se le puede negar. Dos personajes de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* están sentenciados a ser ahorcados, por haber cometido crímenes, y escriben una carta desde la cárcel, pidiendo ayuda. Ellos desean poder contar sobre todo con la ayuda de Auristela, que es quien más posibilidades tiene de conseguir su libertad: "si la sin par Auristela pone haldas en cinta y quiere tomar a su cargo nuestra libertad, que le será fácil; porque ¿qué pedirá su grande hermosura que no lo alcance, aunque la pida a la dureza misma?" (1997b: IV, 5). Otro personaje humilde opina en la misma novela lo mismo sobre el poder de la belleza: "de las estremadas bellezas se puede esperar que vuelvan en cera los corazones de mármol, y junten en uno los estremos que entre sí están más apartados" (IV, 12).

En sus obras, Cervantes adopta la concepción platónica, tan extendida durante muchos siglos. Por eso, en las obras cervantinas, la belleza está relacionada con la virtud, una persona bella es también virtuosa, no hay belleza sin virtud, sin belleza moral. En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el príncipe Arnaldo le dice a Periandro, alabando a Auristela, a quien cree hermana de Periandro: "la belleza del cuerpo muchas veces es indicio de la belleza del alma" (IV, 4). Para Cervantes y para sus contemporáneos, una persona físicamente hermosa no podía ser mala.

Para describir físicamente a las mujeres, Cervantes utiliza los cánones inspirados en la armonía de los cuerpos de las estatuas grecorromanas, propagados más tarde por la poesía renacentista y convertidos en tópicos. Las mujeres tienen largos cabellos de oro, labios de coral, mejillas de rosa, dientes de perla, cuello de alabastro, manos tan blancas que parecen de nieve, y gran armonía del cuerpo.

En la primera novela de Cervantes, Elicio describe a Galatea en estas palabras:

> ¿Qué miras, pastor, si a Galatea no miras? Pero, ¿cómo podrás mirar el sol de sus cabellos, el cielo de su frente, las estrellas de sus ojos, la nieve de su rostro, la grana de sus mejillas, el color de sus labios, el marfil de sus dientes, el cristal de su cuello, el mármol de su pecho? (Cervantes, 1997a: III)

No podemos dejar de observar que este retrato de Galatea abunda en los mismos tópicos de la literatura renacentista. Desde las primeras páginas de la novela sabemos que Galatea es rubia, según nos asegura Elicio en los versos que le dedica:

> Blanda, süave, reposadamente,
> ingrato Amor, me subjetaste el día
> que los cabellos de oro y bella frente
> miré del sol que al sol escurecía. (I)

Un poco más adelante, Erastro nos describe sus mejillas de manzana, sus dientes de perla, y su boca de grana:

> Dos hermosas manzanas coloradas,
> que tales me semejan dos mejillas,
> y el arco de dos cejas levantadas,
> quel de Iris no llegó a sus maravillas;

> dos rayos, dos hileras estremadas
> de perlas entre grana y, si hay decillas,
> mil gracias que no tienen par ni cuento,
> nieblam'han hecho al amoroso viento. (I)

Este retrato plagado de tópicos se repite varias veces en la novela, tanto en versos como en prosa. De la misma manera son descritas las demás pastoras del libro, amigas o conocidas de la heroína.

En las *Novelas ejemplares* destaca Leonisa, protagonista de *El amante liberal*, "la más hermosa mujer que había en toda Sicilia" (Cervantes, 1992a: 142). Cervantes asegura que es una joven noble, cuya belleza despierta la admiración de los que la rodean, aunque el autor acude otra vez a los mismos tópicos literarios de su época. Sobre ella…

> …decían todas las curiosas lenguas y afirmaban los más raros entendimientos que era la de más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir; una por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro, y que sus partes con el todo, y el todo con sus partes, hacían una maravillosa y concertada armonía, esparciendo naturaleza sobre todo una suavidad de colores tan natural y perfecta, que jamás pudo la envidia hallar cosa en que ponerle tacha. (142)

Ni un solo detalle de los cánones renacentistas de belleza falta en este retrato.

En *La española inglesa*, Isabela es raptada por un inglés y separada de sus padres que viven en Cádiz, cuando ella tiene sólo 7 años de edad. Todo esto ocurre durante el saqueo perpetrado por los ingleses en 1596. Más tarde es presentada a la reina de Inglaterra y despierta pasiones por su belleza, ataviada según la moda de la época:

> vistieron a Isabela a la española, con una saya entera de raso verde, acuchillada y forrada en rica tela de oro, tomadas las cuchilladas con unas eses de perlas, y toda ella bordada de riquísimas perlas; collar y cintura de diamantes, y con abanico a modo de las señoras damas españolas; sus mismos cabellos, que eran muchos, rubios y largos, entretejidos y sembrados de diamantes y perlas, le sirvían de tocado. Con este adorno riquísimo y con su gallarda disposición y milagrosa belleza, se mostró aquel día a Londres… (248)

Sus cabellos son del color dorado al que nos tiene acostumbrados Cervantes. Las joyas que tanto menciona el escritor preclaro también aparecen constantemente en el arte renacentista, los pintores italianos del Renacimiento adornan a sus modelos de magníficas perlas, aunque las representen desnudas.

Resulta interesante descubrir que Leocadia, la protagonista de *La fuerza de la sangre*, no tiene los cabellos muy claros. Sin embargo, Cervantes no deja de emplear la palabra "rubios" al describirlos. Parece hermana de Isabela, por el peinado y las joyas:

> Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes. Sus mismos cabellos, que eran

> luengos y no demasiadamente rubios, le servían de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes que con ellas se entretejían, turbaban la luz de los ojos que los miraban. Era Leocadia de gentil disposición y brío. (1992b: 92)

A lo mejor el papel de la mujer en *Don Quijote* es menos importante que en otras obras cervantinas, pero la inmortal novela no carece de algunos retratos de mujeres bellas.

Dorotea es la misma rubia renacentista, que va por el mundo vestida de hombre e impresiona a Cardenio, al cura y al barbero, y les hace pensar que "no es persona humana, sino divina" :

> El mozo se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto, y aun los de Cardenio […]. Los luengos y rubios cabellos no sólo le cubrieron las espaldas, mas toda en torno la escondieron debajo de ellos; que si no eran los pies, ninguna otra cosa de su cuerpo se parecía: tales y tantos eran. (Cervantes, 1991: 215)

Las manos que levanta Dorotea para arreglarse el peinado no son menos divinas y los tres hombres no pueden dejar de contemplarla, como auténticos *voyeurs*. La joven, creyéndose sola, muestra sus piernas, cuando se las lava en el río:

> En esto, les sirvió de peine unas manos, que si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve; todo lo cual, en más admiración y en más deseo de saber quién era ponía a los tres que la miraban. (215)

Luscinda es también una mujer rubia y muy bella; tan bella, que Cardenio prefiere perder la vida si no puede vivirla con Luscinda. Cardenio tiene la posibilidad de ver a su amada el día de la boda de ella con Fernando, y la evoca de esta manera:

> …tan bien aderezada y compuesta como su calidad y hermosura merecían, y como quien era la perfeción de la gala y bizarría cortesana. No me dio lugar mi suspensión y arrobamiento para que mirase y notase en particular lo que traía vestido; sólo pude advertir a las colores, que eran encarnado y blanco, y en las vislumbres que las piedras y joyas del tocado y de todo el vestido hacían, a todo lo cual se aventajaba la belleza singular de sus hermosos y rubios cabellos; tales que, en competencia de las preciosas piedras y de las luces de cuatro hachas que en la sala estaban, la suya con más resplandor a los ojos ofrecían. ¡Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso! ¿De qué sirve representarme ahora la incomparable belleza de aquella adorada enemiga mía? (201)

En la boda de Camacho aparecen unas bailadoras jovencísimas, también rubias y muy bellas:

> …doncellas hermosísimas, tan mozas que, al parecer, ninguna bajaba de catorce ni llegaba a diez y ocho años, vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte trenzados y parte sueltos, pero todos tan rubios, que con los del sol podían tener competencia, sobre los cuales traían guirnaldas de jazmines, rosas, amaranto y madreselva compuestas. (545)

Quiteria misma es rubia, Sancho Panza no puede dejar de admirar sus cabellos rubios en su lenguaje rústico. Sancho destaca también la ropa y las joyas de la novia, puesto que "no viene vestida de labradora, sino de garrida palaciega" (552). El terciopelo, los pendientes, los collares y los anillos aumentan la belleza de la mujer:

> …son anillos de oro, y muy de oro, y empedrados con perlas blancas como una cuajada, que cada una debe de valer un ojo de la cara. ¡Oh hideputa, y qué cabellos; que, si no son postizos, no los he visto más luengos ni más rubios en toda mi vida! ¡No, sino ponedla tacha en el brío y en el talle, y no la comparéis a una palma que se mueve cargada de racimos de dátiles, que lo mesmo parecen los dijes que trae pendientes de los cabellos y de la garganta! (553)

Obviamente, la más bella de todas estas mujeres en *Don Quijote* tiene que ser Dulcinea, nadie puede dudarlo sin ser castigado por el Caballero de la Triste Figura. Es una humilde campesina, pero el caballero siempre transforma la realidad, moldeándola según sus ensueños. Para don Quijote, "no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso" (34). Don Quijote, con su imaginación exaltada, describe a su "dulce enemiga" en un estilo rebuscado y lleno de tópicos literarios:

> …su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. (81)

**3. Conclusiones**

Cervantes entiende perfectamente la condición de la mujer en su época y la presenta con mucho realismo. Sin embargo, cultiva en sus obras el ideal renacentista de belleza femenina, demasiado trillado y muy artificioso, es decir la mujer rubia, de cabellos largos, de rostro tierno, de ojos claros, pero arreglada y llena de joyas.

A pesar de ello, hay algo sorprendente: parece que el ilustre escritor era consciente de la artificiosidad de este ideal. Tomás Rodaja, el héroe de la novela ejemplar *El licenciado Vidriera*, ironiza estos tópicos, asegurando que los poetas eran pobres…

> …porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que

> todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas. (Cervantes, 1992b: 60)

Lo mismo ocurre en el *Entremés del rufián viudo llamado Trampagos*, cuando el protagonista evoca de manera grotesca a su mujer muerta, quien sabía teñirse el pelo, para seguir teniéndolo "de oro":

> Si va a decir verdad, ella tenía
> cincuenta y seis; pero, de tal manera
> supo encubrir los años, que me admiro.
> ¡Oh, qué teñir de canas! ¡Oh, qué rizos,
> vueltos de plata en oro los cabellos! (Cervantes,1994: 115)

Como los autores de su época, Cervantes es muy discreto a la hora de describir el cuerpo femenino. En sus obras no hay descripciones explícitas del cuerpo desnudo.

Todas estas mujeres bellas de *Don Quijote* son también virtuosas. La fealdad significa falta de virtud. La pastora Marcela considera "lo feo digno de ser aborrecido" (1991: 88).

**BIBLIOGRAFÍA**:

ÁLVAREZ, Myriam (2004). El contexto histórico y el tratamiento de la mujer en el *Persiles*. En Alicia VILLAR LECUMBERRI (Ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003), Volumen I (pp. 165-178). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CANAVAGGIO, Jean *et al.* (1995). *Historia de la literatura española.* Tomo III «El siglo XVII». Traducción por Juana BIGNOZZI. Barcelona: Ariel.

CERVANTES, Miguel de (1991). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Fernando Plaza del Amo; S.L.

CERVANTES, Miguel de (1994). *Entremeses*. Madrid: Cátedra, «Letras hispánicas».

CERVANTES, Miguel de (1992a). *Novelas ejemplares* I, Madrid: Cátedra, «Letras hispánicas».

CERVANTES, Miguel de (1992b). *Novelas ejemplares* II, Madrid: Cátedra, «Letras hispánicas».

CERVANTES, Miguel de (1997a). *La Galatea*. Disponible en línea: http://cervantes.uah.es/galatea/httoc.htm [Consultado el 8 de febrero de 2023]

CERVANTES, Miguel de (1997b). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Disponible en línea: http://cervantes.uah.es/Persiles/persiles.html [Consultado el 8 de febrero de 2023]

GARCÍA CONEJO, José A. & GONZÁLEZ MARTÍN, Javier (2005). *Miguel de Cervantes*. Madrid: Edimat Libros S.A.

http://cervantes.uah.es/obras.htm [Consultado el 11 de febrero de 2023]

https://dle.rae.es/verdulero?m=form [Consultado el 11 de febrero de 2023]

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0006

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# La prostitution au dix-huitième siècle

## Prostitution in the Eighteenth Century

LUISA MESSINA
*Chercheuse indépendante*
*luisamess84@gmail.com*

**Mots-clés**

**personnages ; femmes ; prostitution ; roman ; dix-huitième siècle.**

La femme entretenue tient une place de premier plan parmi les personnages du roman français et, surtout, libertin au siècle des Lumières. Les femmes entretenues sont à l'époque subdivisées en filles possédant maison meublée et équipage ; filles ayant appartement meublé, leur propre équipage et chevaux de remise ; filles dans leurs meubles, sans équipage ; filles entretenues en chambre garnie ; filles entretenues en ménage avec leurs amants ; et filles gouvernantes, vivant avec des garçons.

Il faut alors faire une différence importante entre la courtisane de haut rang et la simple prostituée. Entretenue par un puissant protecteur ou allouée dans une maison close de haut rang, la courtisane est aussi une femme bien éduquée qui maîtrise la danse et d'autres activités spécifiques à perfectionner les agréments du corps et de l'esprit telles les langues et la poésie.

**Keywords**

**characters; women; prostitution; novel; eighteenth century.**

*La femme entretenue* has got an important place in the French novel and, especially, in the libertine novel of the eighteenth century. *Les femmes entretenues* were: privileged girls possessing furnished houses and servants; girls having a rich apartment, their own servants and horses; girls without servants; girls kept in rooms paid by their lovers; girls living together with their lovers; governesses.

There is an important difference between the courtesan and the mere prostitute. Maintained by a powerful protector or located in a high-ranking brothel, the courtesan is also a well-educated woman who masters dance and other specific activities to perfect body and mind, such as languages and poetry.

Les femmes entretenues sont plutôt nombreuses au dix-huitième siècle. Pourtant, au début du siècle, la police commence à poursuivre les filles de joie qui scandalisent le public, affichent leur vie déréglée et ruinent des hommes déjà mariés ainsi que de jeunes gens. Suite à une dénonciation, une femme entretenue peut subir la même punition qu'une prostituée : du transport du commissaire au police jusqu'à l'exil, la peine la plus douce. Les femmes qui sont, au contraire, capables de cacher leur prostitution peuvent vivre en paix à condition de ne point abuser de leur influence exercée sur leurs amants (Capon, 1902: 7-8).

D'autres filles habitent les sérails, où elles sont logées, nourries, blanchies, coiffées aux dépens de la matrone, appelée « mère », qui leur fournit tous les habillements nécessaires jusqu'aux chemises (Anonyme, 1802a : 13).

D'ailleurs, la bonne société du Grand Siècle constate l'existence de courtisanes charmantes et intelligentes, comme Ninon de Lenclos. Une fille publiquement entretenue, elle devient bientôt la maîtresse de M. Coulon, conseiller au Parlement de Paris.

Plus précisément, Mercier classifie les courtisanes entre les femmes décemment entretenues et les filles publiques. N'ayant pas nécessairement une bonne éducation, les filles publiques vivent plutôt dans les bas-fonds urbains (Mercier, 1781 : 283). Dans son *Tableau de Paris*, Mercier fait le portrait de la vie pénible touchant des filles publiques qui travaillent en pleine nuit, à l'abri de l'honnêteté exigée par la société et risquent, en plus, d'avoir la charge des fruits de leur conduite libertine. Il semble que Mercier ressente une certaine pitié à leur égard :

> Toutes les semaines ont en fait des enlèvements nocturnes avec une facilité qui, trop excessive, ne saurait manquer de déplaire au spéculateur politique, malgré le mépris qu'inspire l'espèce que l'on traite ainsi. Le spéculateur songera à la violation de l'asile domestique dans les heures de la nuit, à la faiblesse du sexe, aux mauvais traitements qu'il essuie, et aux inconvénients qui peuvent en résulter, ces créatures étant quelquefois enceintes ; car le libertinage ne les dispense pas toujours d'être mères. (Mercier, 1782 : 115-116)

Pourtant, la nuit peut s'avérer dangereuse pour les prostituées inconnues parce qu'elles peuvent être arrêtées par la police et condamnées à la prison : « On les conduit dans la prison de la rue Saint-Martin et le dernier vendredi du mois *elles passent à la police* ; c'est-à-dire, qu'elles reçoivent à genoux la sentence qui les condamne à être enfermées à la Salpêtrière. […] on les juge fort arbitrairement » (116).

Laissant maintenant la prostituée communément honnie par la bonne société, le personnage littéraire de la courtisane aisée se présente donc comme une héroïne prisée non seulement de la littérature libertine française du dix-huitième siècle, mais surtout de la tradition libertine qui la célèbre en donnant lieu à ce que les critiques définissent comme « roman de la prostituée » ou « roman de fille de joie ». « La fille de joie » est emblématique des désirs et des peurs du siècle, comme les maladies vénériennes, puisqu'elle incarne la dichotomie d'une société qui aspire à de nouvelles découvertes dans les différents domaines, mais qui se cache dans l'obscurité de la nuit.

En effet, le personnage de la fille entretenue existe au cœur de la nuit en raison de sa profession qui la place officiellement en marge de la société. Remarquant leur véritable rôle social, les écrits libertins nous font connaître des courtisanes extrêmement intelligentes et déterminées, comme Aline (*La reine de Golconde*), Margot (*Margot la ravaudeuse*) et Juliette (*Juliette ou les prospérités du vice*) : la courtisane devient alors une femme qui rend compte aux lecteurs de sa propre existence, en évoquant les événements de sa carrière vouée aux plaisirs. Faisant levier sur l'imaginaire collectif un charme tenant presque du mythe, elle représente l'accomplissement des désirs inavouables et la rupture avec les tabous sexuels traditionnellement dictés par la société de l'époque (Van Crugten-André, 1997 : 106).

Loin d'être jugée comme une cause de dépravation et de décadence, la prostitution peut représenter une chance de promotion impliquant une ascension sociale fulgurante. Si dans la société du dix-huitième siècle les courtisanes les plus connues sont les comédiennes ou les maîtresses de Louis XV, la fiction romanesque les met à l'honneur en relatant leurs histoires. Manon Lescaut de l'abbé Prévost est l'une des plus célèbres « filles du monde » caractérisant la littérature au siècle des Lumières. Pleine de charme et de ruse, elle est prête à tromper son

amant pour réussir socialement et assurer son enrichissement matériel. Bois-Laurier, un personnage secondaire de *Thérèse philosophe*, tente d'introduire sa pupille à la carrière de courtisane, en lui expliquant qu'une bonne partie de la journée doit être dédiée au soin de sa propre personne, en commençant par le lavage du corps, suivi de la coiffure et d'habillement charmants. Le soir, la Bois-Laurier s'amuse à aller à l'Opéra pour aussi aborder de potentiels clients. C'est à l'Opéra que Thérèse fait la connaissance du comte que va l'entretenir à la fin du roman : « C'était un vendredi : vous étiez, il m'en souvient, dans l'amphithéâtre de l'Opéra, presque au-dessous d'une loge où nous étions placées la Bois Laurier et moi » (Boyer d'Argens, 2000 [1748]: 955). L'Opéra fini, Thérèse et la Bois-Laurier montent dans le carrosse du comte, mais il faut quelque temps avant que la belle Thérèse ne s'acquitte de ses préjugés pour s'adonner à son comte, avec lequel elle commence une liaison durable dès qu'elle admire des gravures libertines.

Quant à l'avenir de la courtisane, celui-ci est soit la chute, soit le chemin de la rédemption. Oubliée, elle peut sombrer dans la pauvreté ou être enfermée dans un hôpital pour femmes perdues. Par contre, l'héroïne peut choisir, comme le font Aline et Margot, un retour aux valeurs bourgeoises célébrant le travail honnête et la vertu rédemptrice.

Parmi les romans libertins focalisés sur les courtisanes qui agissent au cœur de la nuit, *Thémidore* (1744) relate la formation sexuelle d'un jeune homme appartenant à la haute aristocratie. Avant d'opter pour un mariage de raison, Thémidore passe du temps avec des courtisanes, en compagnie d'un de ses amis. À la tombée de la nuit, Thémidore constate que son ami disparaît avec Laurette, charmante courtisane : « La nuit me cacha ce qui se passait entre Laurette et mon ami, ainsi je serai aussi discret que son ombre » (Godard d'Aucour, 2000 [1744] : 517). Le jeune libertin ne tardera pas à déclencher la colère de son père quand il commence à fréquenter assidûment l'appartement de la courtisane Rozette au cœur de la nuit pour échapper au contrôle paternel. À partir du moment où Thémidore fait un mariage de raison, il fait ses adieux aux plaisirs libertins. De son côté, la même courtisane Rozette renonce aussi à sa vie futile en épousant un veuf riche.

Le même sort se retrouve dans *La tourière des carmélites* (1745) qui se centre sur l'histoire d'une fille entretenue qui, après avoir renoncé à une conduite libertine, évoque les excès de son passé lascif pour mettre en garde. Lors de sa carrière de courtisane, Agnès rappelle l'orgie se déroulant en pleine nuit où les plaisirs de la bonne chère et du sexe se confondent :

> Ce nouveau genre de débauche me donna quelque goût pour les plaisirs recherchés. J'imaginai depuis plusieurs attitudes qui m'on fait quelque honneur dans le monde, et que je n'ai point la vanité de décrire ici. Tout allait bien jusque-là, quand nos mousquetaires à force de boire s'achevèrent si bien que, la nuit étant avancée, il ne fut plus possible de s'en défaire. (Meusnier de Querlon, 2000 [1745] : 600)

Cette expérience nocturne liée à d'autres va pousser Agnès à choisir un travail honnête et, ensuite, une vie consacrée à Dieu.

Une destinée similaire touche Margot, protagoniste du roman éponyme *Margot la ravaudeuse* (1748). Dès son adolescence, Margot est encline aux plaisirs les plus variés au point de devenir courtisane chez Madame Florence à Montmartre ainsi qu'une comédienne appréciée du public. Sa profession lui sert à être entretenue par des hommes provenant de différentes couches sociales. Margot jouit de l'ardeur d'un prêtre qui passe la nuit avec elle en cachette des autres religieux : « Le bon prêtre fit pendant la nuit et fort avant dans la journée des miracles de

nature. Lorsque énervé, outré de fatigue, il semblait prêt à succomber sous le plaisir, aussitôt son imagination luxurieuse, inépuisable en ressources, lui prêtait de nouvelles forces » (Fougeret de Monbron, 2000 [1748] : 822).

Margot prend enfin le parti de se consacrer à une vie rangée à côté de sa mère et de devenir une femme sage et vertueuse.

Ce schéma narratif passant de la débauche de la nuit à la piété du jour concerne aussi l'héroïne Aline dans *La reine de Golconde* (1761). L'ingénue Aline, protagoniste du roman, a été séduitepar un riche aristocrate dont elle devient la maîtresse attitrée. Elle est ensuite marquise et enfin reine du lointain royaume de Golconde. Son premier amant évoque l'innocente adolescence d'Aline bien qu'il ait eu d'autres maîtresses : « L'amour fuit les alcôves dorées et les lits superbes, il aime à voltiger sur l'émail des prairies et à l'ombre des vertes forêts. Mon bonheur se borna donc à passer la nuit entre les bras d'une jolie femme ; mais elle ne s'appelait et n'était plus Aline » (Boufflers, 2005 [1761] : 211). À la fin du roman le personnage masculin et Aline se rencontrent et se souviennent de leur passé libertin, désormais devenu un souvenir plaisant.

La même parabole est présentée dans le roman homonyme *Mémoires de Suzon* (1778), considéré comme la suite naturelle de *Dom B***, portier des Chartreux* (1741). Le roman appartient aux romans-mémoires que les auteurs masculins ou anonymes vont attribuer aux femmes en jetant les bases du topos de la courtisane qui écrit. La protagoniste est ici Suzon que la luxure pousse des bras féminins vers de vigoureux corps masculins appartenant à n'importe quelle classe sociale. Le sort de la jeune femme est pourtant tragique parce qu'elle meurt dans un bordel à cause de la vérole, considérée comme la juste punition due à une vie lascive. Dans les romans exaltant le sort des courtisanes, seulement quatre femmes connaissent un destin tragique et punitif : *Javotte* (1757), *La Bourbonnaise* (1768), *Les Mémoires de Suzon* (1778) et *Hortense* (1796) (Cortey, 2001 : 201).

Passant maintenant aux œuvres libertines de la fin du dix-huitième siècle, *Les nuits de Paris*, commencées en 1788, attestent du contexte socioculturel entre l'Ancien Régime et la Révolution. Pendant ses promenades nocturnes, Rétif de la Bretonne retrace des histoires concernant plusieurs courtisanes, telle que Naïs, qui avoue qu'elle était devenue courtisane pour avoir la chance de retrouver l'homme aimé, mais marié par raison : « […] elle déclara qu'elle renonçait au mariage, pour se faire courtisane. C'était dans l'espérance d'avoir un jour pour amant celui qu'elle n'avait pu favoriser comme époux, qu'elle embrassa un état qui n'était pas déshonorant pour une fille consacrée au culte de Vénus » (Rétif de la Bretonne, 1788 : 62).

Ainsi, Rétif de la Bretonne ne juge pas la profession de courtisane dont l'image voluptueuse occupe le sommeil de son prétendant Épimenide, qui passe la nuit à rêver de sa belle : « La nuit, retiré dans sa demeure rustique, il y était poursuivi par l'image de Naïs : le sommeil lui retraçait la belle prêtresse, avec tous ses charmes » (74-75).

Pourtant, la nuit devient moins galante, plus cauchemaresque pendant la Révolution parce que la poursuite de plaisirs plus délicats, autrefois réservés exclusivement au clergé et à la noblesse, cède le pas à une sexualité plus grossière et populaire qui procède de pair avec toute la violence révolutionnaire : le dieu Hercule devient, par exemple, emblématique de la vigueur populaire saine s'opposant à la débauche aristocratique malsaine. L'une des œuvres les plus significatives de la période est certainement centrée sur le personnage de Justine sur lequel Sade revient plusieurs fois. La parution de *Justine ou Les malheurs de la vertu* (1791) est accompagnée de sa suite, *La nouvelle Justine ou Les malheurs de la vertu suivie de Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*

(1797) qui décrit la violence des vices. Cette œuvre retrace l'histoire de Juliette, qui fait l'expérience de la prostitution, de l'empoisonnement et du crime sans remord.

Les courtisanes sont nombreuses dans la littérature libertine puisque les maisons de prostitution prospèrent tout au long du dix-huitième siècle. L'augmentation des naissances illégitimes sous le règne de Louis XVI implique un moindre contrôle de la sexualité par la société et, plus précisément, par l'Église catholique, qui avait imposé le respect du sixième commandement au dix-septième siècle. Dès 1789 la fréquence des naissances hors mariage double tandis que la fécondité légitime se réduit de façon considérable (Dupâquier, 1979 : 113-114). Les adresses des maisons closes parisiennes sont bien connues : la Desrameau habite rue des Boucheries au faubourg Saint-Honoré, la Dupuis rue Popincourt puis rue de Vendôme (actuelle rue Béranger), la Dubuisson rue du Ponceau, la Lavarenne rue Feydeau, la Gourdan rue Saint-Sauveur, la Héquet cul-de-sac Saint-Fiacre, la Pâris à l'hôtel du Roule, faubourg Saint-Honoré, la Brissault rue Tire-Boudin puis rue Française (Lever, 2003 : 500).

Il s'agit des maquerelles les plus célèbres de l'époque se trouvant dans les romans, les correspondances et les chansons. Leur conduite et celle des filles y vivant alimentent les scandales du siècle. Dans *La tourière des carmélites* (1745), la protagoniste Agnès arrive à ouvrir sa propre maison close qui devrait dépasser les succès tenus par les célèbres maquerelles de l'époque : « Je conduisais ainsi ma petite barque à merveille, et j'étais à la veille d'aller plus loin que la Pâris, la Maupint, la Florence » (Meusnier de Querlon, 2000 [1745] : 606).

La plus célèbre maison close du dix-huitième siècle est certainement celle créée par Madame Pâris. Même si elle fonde le premier des grands sérails parisiens, la vie de Justine Pâris est presque inconnue. On sait qu'elle est née à Corbeil au début du dix-huitième siècle. Dès sa naissance elle possède un sang plein de feu, un cœur sensible, un tempérament amoureux. Sa beauté se caractérise par une taille au-dessus de la moyenne, la peau blanche et très fine, des couleurs vives, les yeux bruns et nez à l'antique. Ayant fait la connaissance de Madame Gourdan, rencontrée lors de son emprisonnement à la Salpêtrière, elle décide d'ouvrir sa première maison de plaisir (Anonyme, 1782b : 21-23).

En 1750 Barbier avoue qu'une certaine Madame Pâris, fille d'un parfumeur, ancienne prostituée devenue ensuite maquerelle, a loué une grande maison rue de Bagneux, située dans le faubourg Saint-Germain. Sa maison abrite une douzaine de jeunes filles de seize à vingt ans qui, toutes jolies et prêtes à accueillir leurs clients, appellent leur protectrice « Bonne Maman ». En outre, cet établissement est d'autant plus singulier qu'il dispose d'un portier, d'un cuisinier, de quatre femmes de chambre pour les filles, des maîtres à écrire, de danse et de musique pour leur donner une éducation et, enfin, un chirurgien attitré pour visiter les filles tous les deux jours (Capon, 1902 : 41).

De toute façon, il est évident que Madame Pâris jouit de la protection de la police pour espionner quelques personnages étrangers. La maquerelle est pourtant invitée à respecter des règlements en échange d'un endroit où exercer tranquillement sa profession. En effet, Madame Pâris finit par créer une autre maison dans l'hôtel du Roule, situé au faubourg Saint-Honoré, qui va susciter l'admiration de ses clients fascinés par les jeunes filles et l'élégance de la maison : l'hôtel du Roule rend célèbre sa fondatrice dans le monde de la galanterie. Madame Pâris est une « femme d'environ 50 ans, d'une taille assez haute et point mal faite, mais d'une figure à faire peur, maigre et allongée, son teint est couperosé, sa peau est couverte de dartres […] » (120).

Les prix des services sont alors bien fixés : douze livres sont nécessaires pour passer la journée avec une des demoiselles ; vingt-quatre livres par homme pour y souper et un louis

pour jouir du souper et d'une jolie fille. Il arrive même qu'il faille écrire à Madame Pâris pour faire une réservation et laisser des arrhes d'avance. Elle fait répondre par sa nièce, qui lui sert de secrétaire, si elle peut les recevoir ou non. Les mêmes Lumières ne sont pas insensibles à cet endroit rare quant à la qualité de son aménagement qui fait du bruit à Paris grâce aux jeunes gens qui le fréquentent et principalement des étrangers, qui y vont souper au sortir du spectacle. Du reste, Casanova nous laisse une description détaillée de l'hôtel du Roule qu'il fréquente assidument après son arrivée à Paris en 1750 :

> L'hôtel du Roule est fameux à Paris. En deux mois que j'y habitais je ne l'avais encore vu, et j'en avais la plus grande curiosité. La maîtresse femme qui avait pris cet hôtel l'avait très bien meublé, et y tenait douze à quatorze filles choisies. Elle avait un bon cuisinier, des bons vins, des excellents lits, et elle faisait accueil à tous ceux qui allaient lui faire des visites. Elle s'appelait Madame Pâris, elle était protégée par la police ; elle était à une certaine distance de Paris, de sorte qu'elle était sûre que ceux qui iraient chez elle seraient des gens comme il faut, car c'était trop loin pour y aller à pied. La police de chez elle était excellente ; tous les plaisirs étaient taxés à un prix fixe, et pas cher. On payait six francs pour déjeuner avec une fille, douze francs pour y dîner, un louis pour souper et coucher. C'était une maison réglée, et on en parlait avec admiration. Il me tardait d'y être, et je trouvais qu'elle valait mieux que la garenne. (Capon, 1902 : 41)

Deux ans après son déplacement au faubourg Saint-Honoré, Madame Pâris est obligée d'abandonner son activité suite à une sombre affaire déterminant son arrêt au Châtelet. La marquise d'Argenson annonce la nouvelle avec joie, en disant que la société peut accepter les prostituées, mais plus leurs maquerelles :

> La m[aquerelle] Pâris, et celle à qui elle avait vendu ses pratiques, vient d'être mise au Châtelet pour avoir séduit une jeune personne de famille âgée de douze ans. Sans être ennemi de la nature, j'ai toujours pensé que les [putains] pouvant être tolérées, les m[aquerelles] devaient essuyer la plus grande rigueur des lois. (Voyer d'Argenson, 1865 : 109)

L'autre maison close très renommée appartient à Marguerite Stock, épouse Gourdan. Marchande de mode, Mademoiselle Stock souhaite bientôt se dédier à un métier plus lucratif et finit par fréquenter les maisons de débauche jusqu'au moment où elle épouse François Didier Gourdan, capitaine général des Fermes. Suite à son veuvage précoce, elle monte un établissement public, rue Sainte-Anne en 1759. Installée assez confortablement, elle envoie Mademoiselle Martin chez M. le Comte Dubarry pour le compte de M. le duc de Richelieu qui en fait sa renommée qui suscite l'attention du duc de Chartres. En 1763 Madame Gourdan demeure rue Comtesse-d'Artois, d'où lui vient son surnom de *Petite Comtesse* (Capon, 1902 : 177-178). Pendant trente années, de 1754 jusqu'à sa mort en 1787, cette femme joue un rôle important dans le monde de la prostitution parisienne. À la suite d'un incendie en 1768, elle s'établit dans une maison ayant le même succès. Pourtant, sa participation à l'affaire d'Oppy lui vaut une condamnation par contumace en 1775 (Benabou, 1987 : 247-248).

Devenue l'une des plus célèbres entremetteuses du dix-huitième siècle, Madame Gourdan alimente une riche littérature contemporaine à sa carrière. Après avoir eu un certain succès

comme femme entretenue, elle dispose d'une maison où elle accueille des pensionnaires, des filles, venant des chœurs de l'Opéra, des figurantes, des danseuses de la Comédie et des filles mal entretenues.

On décrit l'habilité de Madame Gourdan à convaincre des jeunes filles en raison de la protection dont elle jouit à Paris :

> Madame Gourdan est capable de gagner la confiance des femmes et de parvenir à les rendre dociles aux propositions séduisantes qu'elle leur fait. Ce talent de trouver un prix pour acheter une personne lui procure la connaissance et la protection des personnes les plus distinguées de la cour et de la ville, des magistrats, des évêques et même des princes de sang. (Anonyme, 1802a : 45-46)

Elle arrive même à donner l'inspiration pour *La Correspondance de Madame Gourdan* (1783) qui se configure comme un ensemble de petites pièces écrites par les jeunes prostituées ou par les clients de la maison. La publication de cette œuvre déclenche un scandale parce qu'il n'est pas difficile de reconnaître des personnalités de l'époque bien qu'aux véritables noms des clients soient substitués des pseudonymes et des astéronymes.

Devenue l'un des personnages féminins préférés des écrivains français du dix-huitième siècle, la courtisane bouge au cœur de la nuit puisque la prostitution est censée préserver la vertu des femmes honnêtes. Dans les romans-mémoires libertins du dix-huitième siècle, l'essor de la courtisane romanesque a une double valeur : d'une part, elle est un personnage de fiction et, d'autre part, la narratrice de sa splendeur et, parfois, même de sa misère. La courtisane est donc capable de maîtriser sa vie en choisissant de travailler pour une maquerelle, de se mettre à son propre compte ou de renoncer à jamais aux plaisirs libertins. Quand elle fait le choix de mener une vie respectable, la courtisane repentie, telle Rozette, s'adonne à un travail diurne honnête.

**BIBLIOGRAPHIE :**

**Œuvres**

ANONYME (1778). In Patrick WALD LASOWSKI (coord.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I. Paris : Gallimard.

BOUFFLERS, Stanislas-Jean (2005). *La reine de Golconde*. In Patrick WALD LASOWSKI (coord.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome II. Paris : Gallimard.

BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste (2000). *Thérèse philosophe*. In Patrick WALD LASOWSKI (coord.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome II. Paris : Gallimard.

FOUGERET DE MONBRON, Louis-Charles (2000). *Margot la ravaudeuse*. In Patrick WALD LASOWSKI (coord.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I. Paris : Gallimard.

GODARD D'AUCOUR, Claude (2000). *Thémidore*. In Patrick WALD LASOWSKI (coord.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I. Paris : Gallimard.

MERCIER, Louis-Sébastien (1781). *Tableau de Paris*. Tome I. Hambourg-Neuchatel : Virchaux et Fauche.

MERCIER, Louis-Sébastien (1782). *Tableau de Paris*. Tome III. Amsterdam : s.n.

MEUSNIER DE QUERLON, Anne-Gabriel (2000). *La tourière des carmélites*. In Patrick WALD LASOWSKI (coord.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I. Paris : Gallimard.

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme (1788). *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne*. Tome I. Paris : s.n.

SADE, Alphonse Donatien François, Marquis de (1995). *Justine, ou Les malheurs de la vertu*. Paris : Gallimard.

SADE, Alphonse Donatien François, Marquis de (1797). *La nouvelle Justine ou Les malheurs de la vertu suivie de Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*. Tome VI. Hollande.

**Études**

ANONYME (1802a). *Les sérails de Paris ou Vies et portraits des dames Pâris, Gourdan, Montigni et autres appareilleuses*. Tome I. Paris : Hocquart.

ANONYME (1802b). *Les sérails de Paris ou Vies et portraits des dames Pâris, Gourdan, Montigni et autres appareilleuses*. Tome II. Paris : Hocquart.

ARGENSON, René-Louis de Voyer, Marquis de (1865). *Journal et mémoires du marquis d'Argenson*. Tome VII. Paris : Renouard.

BENABOU, Erica-Marie (1987). *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*. Paris : Perrin.

CAPON, Gaston (1902). *Les petites maisons galantes à Paris*. Paris : Daragon.

CORTEY, Mathilde (2001). *L'invention de la courtisane au XVIII^e siècle dans les romans-mémoires des « Filles du monde » de Madame Meheust à Sade (1732-1797)*. Paris : Éditions Arguments.

DUPÂQUIER, Jacques (1979). *La population française aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : P.U.F.

LEVER, Maurice (2003). *Anthologie érotique. Le dix-huitième siècle*. Paris : Laffont.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie (1997). *Le roman du libertinage, 1782-1815 : redécouverte et réhabilitation*. Paris : Champion.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0007

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# La corporalité refoulée dans *Le Portrait de Dorian Gray*

## Repressed Corporality in *The Picture of Dorian Gray*

PAUL MATEI CHRISTIAN BOTEZ
*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași*
*matbotez@yahoo.com*

**Mots-clés**

**corporalité ; esthétisme ; beauté ; dandy ; œuvre d'art ; vie hédoniste.**

La corporalité constitue un thème central du célèbre roman écrit par Oscar Wilde, même si le rapport que le récit entretient avec celle-ci n'est pas dénué d'ambiguïté : en effet, pour Dorian Gray, qui désire façonner sa vie à la manière d'une œuvre d'art, le corps relève de quelque chose d'indésirable à cause de son caractère éphémère, soumis aux caprices du temps. Ce rejet s'exprime à travers la conclusion d'un pacte qui permet au jeune homme de reléguer la vieillesse et la décrépitude à son tableau, en conservant sa jeunesse pour l'éternité, mais aussi, paradoxalement, à travers l'adoption d'un style de vie hédoniste, où les plaisirs matériels sont sublimés par le regard du héros et intégrés dans sa nouvelle identité artistique. Cet article se propose d'étudier la place qu'occupe la réalité corporelle dans un univers littéraire régi par les principes de l'esthétisme, dont la figure majeure – celle du dandy – considère la beauté comme une valeur suprême et affiche un désintérêt évident pour les questions éthiques. On va également démontrer qu'il existe un lien étroit entre la corporalité et la conscience morale, toutes les deux refoulées dans une image peinte, qui finira par retourner contre son sujet diaboliquement exquis.

**Keywords**

**corporality; aestheticism; beauty; dandy; work of art; hedonistic lifestyle.**

Corporality represents a key theme in Oscar Wilde's famous novel, even though its relationship to the actual narrative is not devoid of ambiguity: in fact, for Dorian Gray, who wishes to mold his life in a way that resembles a work of art, the body is regarded as something undesirable because of its ephemeral character, subjected to the whims of time. This rejection is expressed through a pact which allows the young man to relegate the aging process and the accompanying physical decay to its painting, while conserving his youthfulness forever, but also, paradoxically, through the adoption of a hedonistic lifestyle, in which material pleasures are sublimated by the hero's perspective and integrated into his new artistic identity. This article intends to study the place occupied by corporal reality in a literary world governed by the principles of aestheticism, whose major figure – namely the dandy – considers beauty to be a supreme value and displays an obvious lack of interest towards ethical issues. We will also demonstrate that there is a strong link between corporality and moral conscience, both of them repressed within a painted image, which ends up turning against its diabolically exquisite subject.

**Introduction**

Œuvre-phare de la littérature anglaise, *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) ne cesse de séduire les lecteurs depuis plus d'un siècle grâce à son protagoniste inédit qui règne sur une histoire au parfum décadent volontairement provocateur, mais aussi parce qu'elle traduit comme peu d'autres romans les préoccupations morales et sociales, les peurs et les anxiétés de la période connue par la postérité sous le nom de Belle Époque. Inextricablement lié à la naissance de l'esthétisme, dont Oscar Wilde sera le chef de fil, le récit constitue un exemple représentatif pour ce nouveau courant qui se propose de libérer l'art du poids éthique et instructif en faisant de la beauté son unique but, en célébrant l'autonomie de l'individu et l'expression de soi, souvent au détriment des normes établies. Ce n'est donc pas au hasard que l'imaginaire de l'esthétisme se concrétise autour du dandy, jeune homme faisant partie des élites, caractérisé par une manière excentrique de s'habiller et de se comporter en société, ainsi que par un raffinement excessif et une évidente affectation de l'esprit. Dans *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863) – véritable essai sur le concept artistique de modernité – Baudelaire consacre un chapitre entier au portrait du dandy, figure énigmatique et controversée, qui se distingue par le culte de la beauté dans un monde changeant, devenant le héros par excellence de la vie moderne au XIX$^{ème}$ siècle :

> L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur ; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part. […] Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. (19)

Cette identité performative, soigneusement construite au fil du temps, suppose aussi un rapport tout particulier à la corporalité : puisque le goût de la toilette et l'élégance matérielle font partie intégrante de l'existence du dandy, symbolisant « la supériorité aristocratique de son esprit » (Baudelaire, 1885 : 93) et contribuant à le distinguer du commun des mortels, la vieillesse et la dégradation physique constituent des fléaux auxquels celui-ci va essayer de s'échapper autant que possible. La prédominance du beau sur l'utile est l'un des thèmes majeurs cultivés par les représentants de la littérature fin-de-siècle, pour lesquels l'art dépasse son simple statut de produit culturel, devenant un modèle à imiter et un filtre par lequel on regarde le monde. Voulant façonner son existence à l'image d'une œuvre d'art, aussi agréable qu'inutile (selon les valeurs du pragmatisme), le protagoniste du roman *Le Portrait de Dorian Gray* adopte un style de vie hédoniste qui consiste à mener une existence libertine sans soucis pour les conséquences de ses actions, allant jusqu'à la corruption morale. Dans le cadre de cette démarche, la réalité corporelle semble jouer un rôle secondaire, existant comme une contrepartie indésirable au projet du héros, soit sous forme de la vieillesse rejetée au profit de la jeunesse éternelle, soit sous forme des plaisirs matériels sublimés à travers le regard transcendant de l'esthète. Exilée dans un portrait magique, la corporalité hantera pourtant l'esprit du héros comme un fantôme avant de resurgir au dernier moment, lorsque le fardeau des péchés devient trop lourd, et de revendiquer sa primauté au sein de la vie, illustrant ainsi le caractère factice de l'existence agréable, mais immorale pratiquée par celui-ci jusqu'alors.

**I. Beauté éphémère et permanence esthétique**

*Le Portrait de Dorian Gray* raconte l'histoire d'un jeune aristocrate londonien qui se fait peindre un portrait de lui-même par son meilleur ami, et qui, admirant la perfection de l'image avec jalousie, souhaite que son portrait vieillisse à sa place afin de pouvoir garder lui-même son aspect physique intacte. Ainsi, dès le début du récit, Dorian Gray est présenté comme l'archétype de la beauté masculine. Comparé à des figures mythologiques célèbres – notamment Adonis et Narcisse – Dorian saisit l'imagination de Basil Hallward, exerçant une telle influence sur sa manière de peindre que sa simple présence comme sujet inscrit l'art de son ami dans une longue lignée de tradition culturelle prestigieuse: « Ce que l'invention de la peinture en huile fut pour les Vénitiens, le visage d'Antinoüs le fut pour la sculpture grecque tardive, et le visage de Dorian Gray le sera un jour pour moi […] Inconsciemment, il définit pour moi les traits d'une école nouvelle, qui contiendra toute la passion de l'esprit romantique et toute la perfection de l'esprit grec » (Wilde, 1972 : 50-51). Pourtant, si le héros apparaît au début comme plutôt naïf et ignorant de ses qualités, l'art plastique joue le rôle d'un véritable catalyseur pour la connaissance de soi-même ; lorsque Basil lui montre le portrait fini, il éprouve une véritable révélation, manifestée sur le plan physique : « Quand il le vit, il se rejeta en arrière et sa joue se colora un instant de plaisir. Une expression de joie surgit dans ses yeux, comme s'il s'était reconnu pour la première fois » (67). En même temps, cette image en miroir, faite pour être admirée, n'est qu'une première étape de ce processus de prise de conscience, que le discours du noble Lord Henry Wotton achèvera, en donnant un nouveau sens à l'existence anodine du protagoniste.

Contrairement à l'innocence de Basil, qui ne désire qu'immortaliser Dorian dans ses tableaux, Lord Henry voit dans ce jeune homme le prototype idéal qui pourrait accomplir sa vision du monde, allant à l'encontre de la morale conventionnelle. Esthète cynique, dont les paroles trahissent un véritable mépris pour la société de l'époque, il synthétise sa pensée radicale sous le terme générique d'« hédonisme », utilisé non pas avec le sens philosophique originel, mais dans une acception réductrice, rappelant les caricatures antiques de l'épicurisme, afin de transformer Dorian dans un chercheur de plaisirs qui correspond avec ses théories « erronées, fascinantes, vénéneuses et exquises » (124). Ainsi, la rencontre avec Lord Henry constitue un moment charnière dans la vie de Dorian, car leurs discussions éveillent dans l'esprit du héros des sensations inconnues jusque-là. Avant de désigner le travail de Basil « l'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art moderne » (64), Lord Henry fait un éloge de la beauté, considérée comme supérieure au génie « parce qu'elle se passe d'explications » (64) et parce que son charme indéniable confère un statut particulier à ceux qui la possèdent (64). En même temps, puisque la beauté porte en elle la trace de son caractère éphémère, le panégyrique du dandy s'accompagne d'un avertissement sur l'impermanence de chaque instant, qui invite Dorian à profiter de sa jeunesse avant qu'elle ne succombe aux ravages du temps :

> Ah ! Mettez votre jeunesse à profit tant que vous la possédez ! Ne dilapidez pas l'or de vos jours à écouter les ennuyeux, à essayer d'aider les ratés sans espoir ou à faire don de votre vie aux ignorants, aux ordinaires, aux vulgaires. Vivez ! Vivez la vie merveilleuse qui est en vous ! Que rien pour vous ne soit perdu ! Soyez toujours à la recherche des sensations nouvelles. N'ayez peur de rien… Un nouvel hédonisme, voilà ce dont notre siècle a besoin. Vous pourriez en être le symbole visible. (64-65)

De ce point de vue, Lord Henry est beaucoup plus qu'un simple personnage excentrique qui fait l'éloge d'une philosophie ancienne révolue ; il agit comme un facteur perturbateur de la conscience de Dorian, suggérant l'attraction vers l'obscurité qui existe même dans les natures en apparence innocentes. Comme le montre Claudine Sagaert, le type de corruption subi par Dorian n'est possible que dans un univers où la beauté apparaît comme une finalité en elle-même, un moyen de réussie dans la vie, provoquant l'envoûtement et la fascination dans le cœur des autres (2012 : 86). Le seul problème : si l'aspect physique du personnage constitue un atout redoutable dans la vie, il est aussi soumis à une destruction imminente au fil des années ; en revanche, l'art a le pouvoir « d'offrir un semblant d'éternité », en fixant à tout jamais les traits de celui-ci dans une image capable de résister au passage du temps et, ainsi, de garder sa beauté précieuse intacte (Bies, 2016 : 9). Cette qualité propre à l'art de recréer l'individu et, en même temps, de transcender le caractère éphémère de son sujet, provoquera la jalousie de Dorian, effrayé par la possibilité de perdre ce don quasi-divin; en effet, l'émergence de la conscience après la contemplation du portrait fait par Basil jette le héros aussitôt dans une crise existentielle, qui illustre la difficulté de concilier son apparence splendide avec la fragilité de l'existence humaine, voyant la première menacée par la perspective de la mort:

> Je suis jaloux de tout ce dont la beauté ne meurt pas. Je suis jaloux du portrait que tu as peint de moi. Pourquoi gardera-t-il ce que je dois perdre ? Chaque instant qui passe prend quelque chose pour le lui donner. Oh ! Si seulement c'était le contraire ! Si le tableau pouvait changer tandis que je resterais ce que je suis ! Pourquoi l'as-tu peint ? Un jour il me ridiculisera horriblement ! (Wilde, 1972 : 69)

En insistant sur la souffrance qui accompagne la dégradation physique et sur l'inutilité de la vie une fois le charme de la jeunesse disparu, Lord Henry réussit à convaincre Dorian de la validité de sa doctrine qui érige la beauté en valeur suprême. « Je sais maintenant que, lorsqu'on perd sa beauté, quelle qu'elle soit, on perd tout. Lord Henry Wotton a parfaitement raison. La jeunesse est le seul don qu'il vaille la peine d'avoir » (70) se plaint le héros à Basil, qui apparaît plutôt indifférent aux théories de ce dernier et ne comprend pas le tourment qui s'est emparé de son ami. Lorsque Dorian exprime son désir de ressembler à l'œuvre d'art, il envisage ni plus ni moins que dépasser la condition humaine afin de préserver son apparence. Ainsi, en tant que dernière solution, Dorian souscrit à un pacte insensé, dans lequel il offre son âme en échange d'une vie libérée du fardeau du temps et du péché ; dans un accès de désespoir, il formule le souhait que le tableau vieillisse à sa place, alors que lui, il gardera pour toujours sa jeunesse :

> Comme c'est triste ! Je deviendrai vieux, horrible, hideux. Mais le portrait restera toujours jeune. Il ne sera jamais plus vieux qu'il ne l'est en ce jour de juin… Si seulement c'était le contraire ! Si c'était moi qui restait toujours jeune et que ce fût le portrait qui vieillît ! Pour cela je donnerais n'importe quoi. Oui, il n'y a rien au monde que je ne donnerais ! Je donnerais mon âme pour cela ! (68)

Motif récurrent de la littérature gothique, faisant également allusion au mythe de Faust, le pacte fantastique lui permet d'échapper au déclin physique et d'accéder à la beauté immuable de l'œuvre artistique. Ainsi, la présence du portrait en tant qu'instance médiatrice entre ces deux états fait ressortir la complexité du pacte, qui opère non seulement un transfert de conscience du sujet à l'image peinte, mais aussi de corporalité, assurant à Dorian la jeunesse

éternelle. Le protagoniste gardera donc sa belle figure, au prix d'une corruption intérieure ; l'extérieur n'est qu'un masque, alors que la réalité – à la fois de son âme et de son corps – se trouve dans le portrait même, devenu de plus en plus laid au fil du temps, conséquence des actes illicites commis par Dorian (Pearce, 2004 : 224). Le contraste entre apparence et essence se poursuit tout au long du roman, car le fait d'échapper à la temporalité qui s'impose à tout être mortel rend le héros plus agréable aux yeux de la haute-société, tout en le délivrant des dangers comme celui d'être repéré par James Vane, qui cherche à se venger de la mort de sa sœur. En même temps, le tableau portant les marques du péché apparaît métaphoriquement comme un « journal » de sa vie, dont le pourrissement est proportionnel avec la dégradation de son âme.

En effet, le pacte ne tarde pas de porter ses fruits, car le premier changement du portrait apparaît peu de temps après le suicide de Sibyl. La cruauté de Dorian envers la femme est ainsi reflétée dans un rictus sinistre qui entache l'image parfaite du tableau : « Dans la lumière terne, atténuée, qui arrivait à filtrer à travers les parisiennes de soie de couleur crème, le visage lui parut un peu modifié. […] Le soleil qui palpitait lui montra les rides de cruauté qui entouraient la bouche aussi clairement que s'il s'était regardé dans un miroir après avoir fait quelque chose d'affreux » (Wilde, 1972 : 137). Ainsi, puisque la peur de perdre son aspect physique immaculé constitue pour Dorian la seule entrave à l'adoption d'un style de vie hédoniste, une fois conclu le pacte magique, grâce auquel le portrait du jeune homme portera les marques de ses péchés, celui-ci devient libre d'agir à son gré, sans aucun risque de dévoiler sa vraie nature. La manière dont il se sert de cette liberté est donc suggestive : au cours de 18 ans, le jeune homme mène à la ruine de nombreux gens honorables, fréquente les fumeries d'opium dans des quartiers malfamés de Londres, commet un crime et pousse un ancien ami à se suicider. Apparemment imperturbable, le héros poursuivra cette voie jusqu'à la fin, mais il se verra peu à peu obligé de concilier la discrépance entre sa pureté extérieure et sa dépravation interne, reflétée dans l'image peinte.

**II. La vie comme œuvre d'art**

Loin de l'idéal altruiste censé dominer l'esprit des bons citoyens, Lord Henry séduit le protagoniste avec une philosophie égoïste, où la réalisation personnelle – qui se traduit en l'élargissement autant que possible du champ des expériences – est intimement liée à l'apparence. Défini avant tout par son aspect extérieur, le héros passera le reste de sa vie à construire une identité artistique, caractérisée par une double dimension : d'une part la liberté absolue face aux normes éthiques et d'autre part le comportement excentrique affiché en société. Cela correspond d'ailleurs avec la définition que Baudelaire donne du dandysme :

> C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. (1863 : 93)

Dorian embrasse facilement le nouveau style de vie proposé par Lord Henry, développant au fil des ans une confiance en sa façon de se présenter en société, nourrie par son attitude sereine, son oisiveté et son habitude d'épater les autres par une élégance quasi- naturelle ; de ce point de vue, le roman montre comment le jeune homme « finit par se confondre avec son

portrait et donc par se consacrer peu à peu à une existence esthétique » (Bies, 2016 : 15). Lieu privilégié de l'expérimentation, soumise à une quête incessante de sensations originales, la vie privée du héros témoigne de son adhérence à la doctrine hédoniste enseignée par Lord Henry. En l'occurrence, l'amour qu'il prétend ressentir pour l'actrice Sibyl Vane n'est qu'une illusion, dans la mesure où il ne s'intéresse pas à la personne elle-même, mais aux rôles qu'elle interprète sur scène. Incapable d'être admirée pour autre chose que son talent d'actrice, Sibyl revêt un caractère presque artificiel aux yeux de Dorian et, par conséquent, leur relation devient une expérience abstraite ; l'usage abondant des mots qui appartiennent au champ lexical de l'art et du théâtre pour décrire l'adoration du jeune homme constitue une preuve évidente : « Elle est toutes les grandes héroïnes du monde en une salle. Elle est davantage qu'une personne individuelle. Tu as beau rire, je te dis qu'elle a du génie. Je l'aime, et je dois me faire aimer d'elle. […] Je veux rendre Roméo jaloux » (Wilde, 1972 : 99-100). En effet, sous le masque des personnages shakespeariens – qu'il s'agisse d'Ophélie, de Desdémone ou bien de Juliette – la femme endosse une nouvelle identité chaque soir, inspirant à Dorian des sentiments divers et satisfaisant son désir perpétuel de mystère et d'inédit. Plus tard, la réaction de Dorian à la mort de Sibyl illustre le désir du dandy de se recréer lui-même dans la perspective d'une identité esthétique à travers la maîtrise parfaite des émotions (Bies, 2016 : 11). En tâchant d'expliquer à Basil pourquoi il refuse de s'attarder sur cet événement malheureux, le héros non seulement oppose la tristesse naturelle et spontanée à l'indifférence factice construite par son esprit, mais en assimilant l'expérience néfaste de la mort à la littérature, Dorian se propose de se détacher du caractère vulgaire de cette réalité et de la percevoir à travers le sublime de l'œuvre artistique : « Et pourtant je dois reconnaître que cette chose qui est arrivée ne m'affecte pas autant qu'elle le devrait. Il me semble simplement que c'est l'admirable dénouement d'une admirable pièce. On y trouve la beauté terrible d'une tragédie grecque, une tragédie où j'ai joué un rôle important, mais qui ne m'a pas blessé » (Wilde, 1972 : 147-148).

Une autre dimension de l'identité nouvelle que Dorian cherche à se fabriquer réside dans le choix de remplir son existence quotidienne d'objets esthétiques au détriment de ceux industriels. Dans le cas du héros, l'extension de l'art vers la sphère privée se fait ressentir à travers son attention particulière à la décoration et à la création d'une atmosphère raffinée lors des réunions sociales (Bies, 2016 : 12). Ses dîners intimes, caractérisés par leur élégance et leur discrétion, constituent une source importante de plaisir pour Dorian, contribuant à l'augmentation de son prestige :

> Cependant il ne se montrait pas totalement imprudent, du moins à l'égard de la société. Une ou deux fois par mois pendant l'hiver et, en saison, tous les mercredis, il ouvrait au monde son bel hôtel et invitait les plus illustres musiciens du temps à charmer ses invités par les merveilles de leur art. Ses petits dîners étaient connus aussi bien pour le choix des invités et les soins avec lesquels ils étaient placés, que pour le goût exquis avec lequel la table était décorée, toute en arrangements subtils et harmonieux de fleurs exotiques, en nappes brodés, en vaisselle ancienne d'argent et d'or. (Wilde, 1972 : 177)

Le protagoniste atteint le comble de son attachement aux objets esthétiques dans le onzième chapitre du roman. Wilde réalise ici une véritable pastiche du style catalogue et du discours indirect libre, abondamment utilisés dans *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans; le parallélisme entre Jean des Esseintes et Dorian Gray est révélateur dans la mesure où le

premier essaie de combler son ennui à travers des stimulants divers, tandis que le second plonge dans des produits de luxe – parfums, bijoux, broderies et tapisseries – afin de s'oublier soi-même et de détourner son regard de sa vie marquée par la déchéance morale. Ne prêtant pas l'oreille aux rumeurs qui coulent sur son comportement criminel, il se déclare en même temps insatisfait avec le simple rôle d'*arbiter elegantiarum* moderne que le regard public lui attribue. Au contraire, Dorian revendique son désir d'aller à l'encontre de l'esprit du temps et de « créer une nouvelle façon de vivre » (178) à la fois individualiste, amorale et matérialiste « trouvant sa réalisation plus haute dans la sublimation des sens » (178). D'ailleurs, son rejet de la corporalité se manifeste aussi dans son rapport avec les plaisirs matériels ou les expériences sensuelles : non seulement ceux-ci n'ont aucun impact observable sur son corps grâce aux effets du pacte, mais la satisfaction qu'ils lui procurent est intimement liée au rôle qu'ils jouent dans ses recherches esthétiques ; autrement dit, les jouissances obtenues au fil du temps ont peu de valeur en elles-mêmes, devenant plus importantes en tant que pièces disparates utilisées dans la construction d'une identité artistique propre au dandy décadent. Le fait de ne pas s'attarder sur la description de ces aspects est un choix narratif marquant, puisque l'auteur présente la vie sordide de Dorian à travers des mentions brèves ou des évocations des autres personnages, notamment pendant la rencontre avec Basil 18 ans plus tard, dont les propos rappellent à l'ancien garçon innocent les actions répréhensibles qu'il avait commises dans sa poursuite de la beauté, entre autres la corruption de Lady Gwendolen ou de Lady Gloucester.

Devenu éternellement jeune après le souhait adressé au portrait, et possesseur d'une grande fortune qui lui permet de mener une existence oisive, sans la nécessité de travailler, Dorian se distingue peut-être le plus de ses contemporains par le caractère inutile de sa propre vie; suivant les conseils de Lord Henry, il passe son temps à jouir des divers amusements temporaires tels que les aventures amoureuses illicites, la chasse ou la drogue, sans aucune finalité et sans produire quoi que ce soit de notable. Ainsi, pendant leur dernière conversation, le maître fier de sa « création » loue les exploits de son protégé, qui a su rester fidèle à ses préceptes et les a même portés jusqu'au plus haut niveau :

> J'aimerais pouvoir changer de place avec toi, Dorian. Le monde nous a critiqués tous les deux, mais il t'a toujours voué un culte. Tu es le type même de ce que notre siècle cherche et craint d'avoir trouvé. Je suis si content que tu n'aies jamais rien fait, jamais sculpté une statue ou peint un tableau ou produit quelque chose qui ne serait pas toi. La vie a été ton art. Tu t'es mis toi-même en musique. Tes jours sont tes sonnets. (269)

Tel un peintre qui a donné tout de lui dans son art, Dorian a mis toutes ses ressources pour jouir de la vie et de tout ce qu'elle offre. Sa plus grande erreur est d'avoir été jusqu'au dernier moment ignorant du coût engendré par une telle philosophie et, donc, incapable de se soustraire à ses conséquences. Lorsque Basil conseille son ancien ami de changer son style de vie ruineux, la possibilité de rédemption semble être déjà derrière le héros, qui, à la manière de Jean des Esseintes, a définitivement embrassé le culte du plaisir au détriment d'un comportement bienséant ou moralement vertueux. « Il y avait des moments où il ne voyait dans le mal qu'une façon de réaliser sa conception du beau » (197) résume le narrateur l'état d'esprit du personnage juste avant la rencontre fatale, laissant entrevoir un avenir inquiétant pour toutes les parties impliquées.

**III. Le retour de la corporalité**

Rejetée ou sublimée, la dimension corporelle ne disparaît jamais complètement de la vie de Dorian, car son spectre, symbolisé par le portrait dégradé, semble hanter le protagoniste tout au long de l'histoire. En effet, le rapport entre sujet et l'œuvre peinte connaît une évolution sinueuse qui illustre la difficulté du premier à embrasser une vie hédoniste sur le long terme : l'incrédulité manifestée au premier regard, lorsque l'esprit rationnel du jeune homme qualifie toute possibilité de métamorphose comme une illusion, est succédée assez rapidement par un « intérêt presque scientifique » (142) envers le tableau et une certitude quant à ses pouvoirs mystérieux. Pendant les années qui suivent le pacte magique, le héros ressent un plaisir inexplicable à admirer son tableau enlaidi par le poids des péchés et des excès de toute sorte, alors qu'il se permet de fréquenter des locaux sordides en compagnie des fumeurs d'opium et, en même temps, de rester en parfaite santé. Dans ce contexte, la contemplation du portrait apparaît comme une habitude presque ritualiste pour Dorian, qui revient systématiquement pour en observer le moindre changement produit par sa déchéance. Il y a, certes, une réminiscence du mythe de Narcisse dans ce regard fasciné, mais l'enjeu s'avère plus important qu'un simple amour pour la réflexion déformée ; le narrateur souligne notamment la joie perverse du héros à constater l'écart entre la perfection encore intouchée de son aspect physique et la réalité de ce qu'il aurait dû être, contenue dans la figure peinte :

> Il regardait tantôt le visage sinistre et vieillissant de la toile, tantôt le visage jeune et beau qui lui souriait dans le verre poli. La vivacité même du contraste aiguisait son plaisir. Il s'énamourait de plus en plus de sa propre beauté, il s'intéressait de plus en plus à la corruption de son âme. Il examinait, avec un soin infini, et, parfois, avec une volupté monstrueuse et terrible, les plis hideux qui sillonnaient son front ridé, se demandant parfois lesquels étaient les plus horribles : les signes du péché, ou les signes de l'âge. (177)

Tout cela change lorsque le sentiment de peur commence à accaparer peu à peu l'existence du personnage. D'ailleurs, le jeune homme est conscient dès le début des dangers potentiels qui accompagnent le statut du portrait en tant que « miroir de l'âme » (274) ; afin d'éviter la découverte de son terrible secret, qui le condamnerait pour toujours aux yeux de la bonne société, il couvre le tableau d'un voile et l'enferme dans une ancienne salle d'étude de sa maison, dont il possède la seule clé. Cependant, le renfermement ne se limite pas uniquement aux regards étrangers : il fonctionne aussi comme une manière de cacher la vérité à son propre esprit, portant encore les traces de la morale victorienne et incapable de se réconcilier avec sa propre dégradation. Cette acceptation se produit d'autant plus difficilement que, tout en investissant l'œuvre artistique avec le pouvoir de réflexion et de rappel constant des transgressions morales – une sorte de *memento mori* en reconstruction permanente – le pacte mène à une scission de l'identité du protagoniste au point de donner naissance à un autre Dorian. En effet, l'image peinte est vue comme un être vivant dès sa création même par les gens qui y participent ; ainsi, au milieu d'une dispute, le héros affirme que le tableau fait partie de lui et que sa destruction serait l'équivalent d'un assassinat, ce qui engendre une réponse ironique de la part de Basil : « Eh bien, dès que tu auras séché, on te vernira, on t'encadrera et on te renverra chez toi. Alors tu pourras faire de toi-même ce que tu voudras » (70). La confusion opérée entre l'original et la copie, souvent involontaire ou faite sur un ton de plaisanterie, progresse au fil du temps jusqu'à voir l'image remplacer son modèle –

conséquence logique du fait que Dorian est devenu lui-même comme une image figée, en lui volant ce qu'elle avait de plus précieux : la capacité d'échapper au temps. Par exemple, lorsque Basil refuse d'accompagner Lord Henry et son disciple au théâtre, il avoue qu'il préfère rester en compagnie du « vrai Dorian » (72), à savoir du portrait tout juste achevé ; cette remarque, apparemment inoffensive, et, comme il apprendra par la suite, étonnamment juste, anticipe tout le destin de son ami, dont le véritable soi sera canalisé non pas dans la façade irréprochable étalée devant le monde, mais dans le portrait caché, hideux et répugnant, avec « le visage d'un satyre » (207).

En étudiant le motif du double dans la littérature gothique, Cristina Şuică affirme que le roman de Wilde expose la problématique d'un moi binaire, d'une confusion identitaire alimentée par des mises en miroir successives : « Les doubles qui désorientent et impliquent un épuisement destructeur entre les objets reflétés concentrent l'essence même du *Doppelgänger* gothique, un instrument narratif qui sert à communiquer la fracture de l'individualité, traduisant un conflit violent entre le conscient et l'inconscient » (2020 : s. p.). Loin d'être étrangère aux écrivains anglophones du XIX$^{ème}$ siècle, le thème du portrait-miroir apparaît, entre autres, dans des récits de Edgar Allan Poe ou de Nathaniel Hawthorne, qui dessinent un rapport problématique entre le sujet et l'image, où l'harmonie cède la place à une lutte obsessionnelle, menant jusqu'à l'anéantissement réciproque. Dans le cas de Dorian, l'isolement du portrait « dans un espace alvéolaire et claustrophobe » est une manifestation de la réduction de l'autre, une preuve importante du pouvoir gagné par le portrait sur l'esprit du héros (s. p.). Régi par la crainte, menacé par le danger que représente la découverte du tableau, Dorian devient effectivement le prisonnier mental de l'œuvre artistique, qui désormais va troubler la même existence insouciante qu'elle avait jusqu'alors facilitée.

Ainsi, cette relation qui mêle l'attraction et la répulsion, entretenant un rapport de pouvoir inégal entre la personne réelle et sa copie va se prolonger jusqu'à la décision finale du protagoniste de détruire le portrait, parue à la fois comme une nécessité et comme la seule solution possible à son embarras. Arrivé au pire stade de dissipation morale après le meurtre de Basil dans un accès de rage, Dorian choisit de suivre toujours les enseignements hédonistes qui prônent le désintérêt pour les « fruits de l'expérience » (1972 : 179) et il fera tout afin d'oublier cet acte affreux, en feignant l'indifférence comme avec ses autres illégalités. La plongée dans la drogue, puis dans la littérature après avoir tué Basil témoigne précisément de cette volonté d'échapper dans un monde nouveau, renvoyant à la même fonction de divertissement remplie par la collection d'objets rares dans le chapitre XI. Par ailleurs, le choix du volume *Émaux et Camées* n'est pas du tout anodin: dans une certaine mesure, la référence à Théophile Gautier se justifie par une conception partagée de l'art puisant sa force de son inutilité; plus concrètement, les poèmes lus par Dorian – parmi lesquels on compte notamment « Sur les lagunes » et « L'obélisque de Luxor » – illustrent l'aspiration du héros à une beauté éternelle que lui-même s'est appropriée à travers le pacte diabolique, faisant un contraste grotesque avec le meurtre de son ami et avec la laideur de son portrait. Pourtant, le moment du crime et les remords qui s'ensuivent illustrent bien les limites de la philosophie individualiste proposée par Lord Henry : en poussant à l'extrême son comportement égoïste, le jouisseur frivole verra son existence oisive interrompue par le retour de la conscience du péché et de l'infâmie, incarnée par l'image de son corps entaché de sang. Le portrait se fait donc à la fois réflexion et mémoire vivante du protagoniste, puisque chaque regard jeté sur celui-ci rappelle au jeune homme les crimes et les perversions commis avec impunité au fil du temps. Incapable d'améliorer sa conduite et, par conséquent, l'aspect de la peinture, Dorian décide de se débarrasser de ce fardeau qui pèse sur

son esprit, afin de pouvoir retrouver l'ignorance béate d'auparavant, peut-être le seul état proche de la félicité qui lui est encore accessible :

> Mais cet assassinat le poursuivrait-il toute sa vie ? […] Il n'y avait contre lui qu'un seul élément de preuve : le tableau lui-même. […] Jadis, il avait trouvé du plaisir à le voir changer et vieillir. Récemment, ce plaisir, il ne l'éprouvait plus. La nuit, il n'en dormait plus. Absent, il était terrorisé à l'idée que d'autres regards que le sien ne tombassent dessus. Ses passions avaient été assombries de mélancolie. Le portrait avait été comme sa conscience. Oui, il était sa conscience. Il le détruirait. (276)

Dans un geste symbolique, le héros essaie de détruire la toile avec le même instrument employé pour tuer le peintre, mais, a lieu d'éprouver une libération, il signe sa propre fin : un coup de théâtre inexplicable, si ce n'est en tenant compte de la dimension fantastique du roman, fait en sorte que l'agresseur devient la victime, Dorian étant poignardé avec un couteau dans le cœur et défiguré par tous ses péchés jusqu'à devenir méconnaissable. Alors que l'image a retrouvé son aspect initial, celui d'une beauté parfaite et d'une innocence sans tache, un homme vieux et très laid gisant mort en face du tableau sera identifié par les domestiques uniquement après l'examen de ses bagues :

> En entrant, ils trouvèrent, pendu au mur, un magnifique portrait de leur maître tel qu'ils l'avaient vu pour la dernière fois, dans toute la splendeur de son exquise jeunesse. Gisait à terre un vieillard en tenue de soirée, un couteau dans le cœur. Il était flétri, ridé, son visage était répugnant. Ce ne fut qu'en examinant ses bagues qu'ils le reconnurent. (277)

**Conclusion**

En fin de compte, on peut affirmer que l'obsession avec la beauté et la peur de toute forme de dégradation physique permettent au héros de dépasser temporairement sa condition, tout en préfigurant son destin tragique. Le rejet de la corporalité dans son côté éphémère et dégradant, spécifique pour la vision du monde du dandy, se concrétise dans l'adoption de l'hédonisme comme philosophie de vie, illustrée par la recherche constante de nouvelles expériences contribuant à façonner une existence tout aussi vidée de soucis moraux qu'une œuvre d'art. Néanmoins, l'histoire de Dorian nous montre que la corporalité ne disparaît pas, mais elle est exilée dans une image-miroir troublante qui, au fil du temps et avec l'aggravation des péchés commis par le protagoniste, fait ressentir sa présence de plus en plus, jusqu'à dominer les pensées du jeune aristocrate. Si le dénouement du récit a suscité de nombreuses discussions parmi les exégètes à cause de son caractère moralisateur peu compatible avec les principes de l'esthétisme, sa portée symbolique n'est pas moins éclairante pour les aspirations et les contradictions de ce mouvement inédit, mais finalement tributaire à l'esprit de l'époque : dans l'acception victorienne, l'homme ne peut pas vivre sans une conscience qui juge ses actions comme étant bonnes ou mauvaises et qui le pousse à corriger son comportement en conséquence. Lorsque Dorian essaie de tuer sa conscience, il tue en réalité son vrai corps, celui mortel et soumis aux caprices du temps ; la corporalité refoulée retourne donc contre le sujet et accomplit sa vengeance contre l'identité artistique de celui-ci, révélée comme factice et, somme toute, indésirable.

**BIBLIOGRAPHIE :**

BAUDELAIRE, Charles (1863). *Le Peintre de la Vie Moderne*. Disponible en ligne: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf [consulté le 12/04/2023].

BIES, Alexandre (2016). L'art comme lieu d'une identité à construire dans Le Portrait de Dorian Gray. *Fantasmer l'identité dans les œuvres d'art* [Journée d'étude]. Université de Caen Normandie, Caen. Disponible en ligne : https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/-default/files/public/node/docs/03_%20A%20Bies%20Gray.pdf [consulté le 10/04/2023].

PEARCE, Joseph (2004). *The Unmasking of Oscar Wilde*. San Francisco, CA: Ignatius Press.

SAGAERT, Claudine (2012). Beauté et Laideur dans *Le Portrait de Dorian Gray*. *Forma. Revista d'Estudis Comparatius*, *6*, 83-97.

ŞUICĂ, Cristina (2020). Doppelgänger-ul şi Geamănul Parazit. Ipostazele dublului gotic în „Frankenstein sau Prometeul modern" şi „Portretul lui Dorian Gray". *Bookaholic*. Disponible en ligne : https://www.bookaholic.ro/doppelganger-ul-si-geamanul-parazit-ipostazele-dublului-gotic-in-frankenstein-sau-prometeul-modern-si-portretul-lui-dorian-gray.html [consulté le 12/04/2023].

WILDE, Oscar (1972). *Le Portrait de Dorian Gray*. Traduit par Vladimir VOLKOFF. Paris : Livre de Poche.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0008

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Der Dramatiker als fiktiver Regisseur. Friedrich Dürrenmatts Bühnenanweisungen zur körperlichen Tätigkeit des Schauspielers

## The Playwright as a Fictive Stage Director. Friedrich Dürrenmatt's Stage Directions Regarding the Corporal Activity of the Actor

DRAGOŞ CARASEVICI
*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi*
*d_carasevici@yahoo.com*

**Schlüsselwörter**

**Friedrich Dürrenmatt; Bühnenanweisungen; Körperlichkeit; Schauspieler; Theatersemiotik; Bühnenvorstellung des Dramatikers.**

Das Verhältnis eines Dramatikers zur Bühne kann anhand von verschiedenen Materialien dokumentiert werden (Interviews, Notizen während der Arbeit an den Dramentexten, theoretischen Schriften zum Theater usw.), aber die Analyse seiner Regieanweisungen ist jedoch die einzige, die in dieser Hinsicht ein umfassendes Bild anbieten kann. Der vorliegende Beitrag versucht, einen Überblick zu Friedrich Dürrenmatts Bühnenvorstellung und der Rolle der Bühnenanweisungen zur körperlichen Tätigkeit des Schauspielers in seinen Dramentexten anzubieten. Die theatersemiotische Systematisierung der Analyse erlaubt uns, eine differenzierte Bilanz zu ziehen, was Mimik, Gestik und Proxemik angeht, und beweist, dass ein dialektisches Verhältnis zwischen Inszenierung und Dramentext nur dann entstehen kann, wenn die sogenannte „pré-mise en scène" des Dramatikers in Betracht gezogen wird.

**Keywords**

**Friedrich Dürrenmatt; stage directions; corporality; actor; Theatre Semiotics, the playwright's vision of the stage.**

A playwright's relationship with the stage can be documented from various materials (interviews, notes while working on their drama texts, theoretical writings on theater etc.), but the analysis of their stage directions is the only one that can provide a complete image in this respect. The present paper attempts to offer an overview of Friedrich Dürrenmatt's vision of the stage and of the role that stage directions play in his drama texts when it comes to the actor's corporal activity. The fact that our analysis uses the instruments of Theatre Semiotics allows a differentiated balance between facial expressions, gestures and proxemics, and proves that a dialectic relationship between staging and drama text can only arise if the so-called "pré-mise en scène" of the playwright is considered.

*Es gibt wohl Theater ohne Sprache, ohne Musik*
*und Geräusche, ohne Kostüme, Dekorationen,*
*Requisiten oder Beleuchtung, aber kein Theater,*
*das auf die Körperlichkeit des Schauspielers [...]*
*völlig verzichten könnte.*

Erika Fischer-Lichte (1988 I: 60)

In ihrer Studie zur Semiotik des Theaters schreibt Erika Fischer-Lichte mimische, gestische und proxemische Zeichen der Kategorie der kinesischen Zeichen zu (1988 I: 47), und weist auf den funktionalen Schwerpunkt dieser Gruppe hin, der auf der Subjektebene (d.h. Schauspieler /Rollenfigur) liegt.

Die deutsche Theaterwissenschaftlerin definiert mimische Zeichen als Zeichen, „die Emotionen des zeichengebenden Subjektes bedeuten" (48), indem sie aus Gesichtsbewegungen bestehen, „die dem Ausdruck der Primäraffekte dienen" (48). Den Begriff „Primäraffekt" übernimmt sie von Paul Ekman:

> Am praktikabelsten hat sich der von Ekman entwickelte Emotionskatalog erwiesen, der sich auf ein Minimum an sog. „Grundemotionen" beschränkt. Ekman geht von sieben sogenannten Primäraffekten aus, die in verschiedenen Intensitätsgraden auftreten können: Glück, Überraschung, Angst, Traurigkeit, Ärger, Ekel/Verachtung, Interesse. Diese sieben Emotionen können wir als die Bedeutungen, im engeren Sinne als die Denotate, ansehen, die bestimmten mimischen Zeichen zugeordnet werden sollen. (49)

Was das Verhältnis der Mimik zur Sprache angeht, unterscheidet Tadeusz Kowzan mimische Zeichen in „signes mimiques necessités par l'articulation" (zitiert nach Thillmann, 1992: 298) und „signes mimiques en fonction du texte prononcé par l'acteur" (298).[1]

Was man leicht in fast jedem dramatischen Text mit mimikorientierten Regieanweisungen feststellen kann, ist, dass die Dramatiker die mimischen Zeichen in der Regel nicht beschreiben[2], sondern suggerieren. Friedrich Dürrenmatt ist in dieser Hinsicht keine Ausnahme, und eine Diskussion der Mimik in seinen Bühnenanweisungen wird einen hohen Grad an Bildhaftigkeit aufweisen:

> *Ill schaut sich ängstlich um, wie ein gehetztes Tier.*
> (*Der Besuch der alten Dame*, zweiter Akt) (1996 I: 643)

> *Der Präfekt starrt sie verwundert an, gebannt von der ehrwürdigen Erscheinung.*
> (*Romulus der Große*, erster Akt) (1996 I: 247)

[1] Kowzan führt weiter: „En accompagnant la parole, ils la font plus expressive, plus significative, mais il arrive aussi qu'ils atténuent les signes de la parole ou les contredisent. Les signes musculaires du visage ont une valeur expressive si grande qu'ils remplacent, parfois, [...] la parole." (1992: 127)

[2] Es wäre auch sinnlos (wahrscheinlich mit sehr wenigen Ausnahmen), Mimik sehr streng zu beschreiben und exakte ‚Partituren' für Gesichtsmuskelnbewegungen zu liefern. Dramatiker bevorzugen, eher mit Konventionen zu arbeiten.

Dürrenmatts zusätzliche Kommentare (entweder anhand von Vergleichen oder kurzen psychologischen Erklärungen) haben die Rolle, das mimische Bild zu vervollständigen. Manchmal besteht dieses Bild aus mehreren verschiedenen konsekutiven mimischen Haltungen, wie in folgendem Beispiel aus dem Stück *Die Physiker*. Hier spiegeln die Bühnenanweisungen den Inhalt des Sprechtextes:

> EINSTEIN Die Kreutzersonate. Gott sei Dank. *Seine Miene hat sich aufgeklärt, verdüstert sich aber wieder.* Dabei geige ich gar nicht gern, und die Pfeife liebe ich auch nicht. Sie schmeckt scheußlich.
>
> (*Die Physiker*, erster Akt) (1996 II: 170)

Die Definition des Begriffes der Gestik übernimmt Erika Fischer-Lichte von Kowzan:

> [...] nous le considérons comme mouvement ou attitude de la main, du bras, de la jambe, de la tête, du corps entier, en vue de créer et de communiquer des signes. (1992: 228)

Die Theaterwissenschaftlerin unterstreicht die Wichtigkeit der gestischen Zeichen für das Theater („Es gibt wohl Theater ohne Sprache, ohne Musik und Geräusche, ohne Kostüme, Dekorationen, Requisiten oder Beleuchtung, aber kein Theater, das auf die Körperlichkeit des Schauspielers, auf seine gestischen Zeichen völlig verzichten könnte." – 1988 I: 60) und gliedert sie in zwei Funktionsgruppen: (1) Zeichen zur Erfüllung einer Intentionalität (d.h. Geste im Umgang mit Objekten) und (2) Zeichen während Kommunikations- und Interaktionsprozessen (d.h. zum einen sprachbegleitende, zum anderen sprachersetzende gestische Zeichen) (60-87).

Wie auch im Falle der Mimik kann in der Regel jeder Dramentext mit Regieanweisungen zur Gestik diese Funktionen aufweisen, und Friedrich Dürrenmatts Stücke sind wieder keine Ausnahme. Einige Besonderheiten des Verhältnisses zwischen ihm und seinen gestikorientierten Bühnenanweisungen seien an dieser Stelle kurz besprochen.

Dürrenmatts Regieanweisungen zur Gestik spielen eine wichtige Rolle in seiner Bühnenvorstellung. Manchmal hält er gestische Zeichen für so wichtig, dass er dem Regisseur kaum eine gewisse Inszenierungsfreiheit lässt:

> *Sie setzen sich. Anastasia links, Mississippi rechts. Anastasia schenkt ein. Die folgende Szene am Kaffeetisch ist sehr exakt zu inszenieren, mit genauen Bewegungen des Kaffeetrinkens: so führen beide etwa gleichzeitig die Tasse zum Munde oder rühren gleichzeitig mit dem Löffelchen usw.*
>
> (*Die Ehe des Herrn Mississippi*, erster Teil) (1996 I: 360)

An anderen Stellen entwickelt der Dramatiker ein ganzes gestisches Spektakel (nicht abgesehen von einer gewissen Symbolik der Gestik) im Verhältnis zum Sprechtext; er überlässt aber dem Regisseur die genaue Synchronisierung der Zeichen:

> *Sie beginnen das ‚Lied von den vier Himmelsrichtungen' zu singen, die Maschinenpistolen bald aufeinander richtend, bald sinken lassend, bald sie schaukelnd, bald den Finger auf der*

> *Mündung, bald mit ihnen spielend, als wären sie Gitarren, bald einander die Hände schüttelnd* [...] *usw.*
>
> (*Frank der Fünfte*, Szene 15: ‚Das Glück des Lebens') (1996 II: 113)

Interessant ist es auch wie Dürrenmatt ‚Zäsuren' im Sprechtext anhand von Gestik schafft, um auf die Stimmung hinzuweisen:

> INSPEKTOR Man kommt ganz durcheinander. *Er wischt sich den Schweiß ab.* Heiß hier.
>
> OBERSCHWESTER Durchaus nicht. [...]
>
> BLOCHER Wir wären fertig, Herr Inspektor.
>
> INSPEKTOR *dumpf* Und mich macht man fertig.
>
> *Stille. Der Inspektor wischt sich den Schweiß ab.*[3]
>
> (*Die Physiker*, erster Akt) (1996 II: 139)

Bemerkenswert sind nicht nur die Hinweise auf Stimmungen, die anhand von Gestik realisiert werden, sondern auch die Hindeutungen auf gewisse Situationen und Handlungen:

> [...] *Die Männer auf der Bank deuten mit einer Kopfbewegung von links nach rechts an, daß sie den vorbeirasenden Expreß verfolgen.*
>
> (*Der Besuch der alten Dame*, erster Akt) (1996 I: 575)

Im selben Stück, *Der Besuch der alten Dame*, erfolgt eine außergewöhnliche Verwendung der gestischen Zeichen: Die Körper einiger Schauspieler werden als ‚Dekoration' verwendet. So wird menschliche Gestik mit den Bewegungen von Baumzweigen assoziiert:

> [...] *Von links kommen die vier Bürger mit einer einfachen Holzbank, ohne Lehne, die sie links absetzen. Der Erste steigt auf die Bank, ein großes Kartonherz umgehängt mit den Buchstaben AK, die andern stellen sich im Halbkreis um ihn, breiten Zweige auseinander, markieren Bäume. [...] Die drei, die Bäume markieren, blasen, bewegen die Arme auf und ab.*
>
> (*Der Besuch der alten Dame*, erster Akt) (1996 I: 597)

Auch im Falle der Proxemik gilt Kowzans Definition für Fischer-Lichtes weitere theoretische Überlegungen. Proxemik wird als „déplacements de l'acteur et ses positions dans l'espace scénique" (1992: 320) verstanden. Da proxemische Zeichen sehr oft mit gestischen Zeichen kombiniert sind, findet Fischer-Lichte sie schwer einzuordnen und schreibt ihnen dieselben Eigenschaften zu, mit denen sie Gestik kennzeichnet. Sie gliedert sie jedoch in zwei Gruppen: (1) Zeichen, die den Abstand zwischen Interaktionspartnern darstellen und (2) Zeichen, die sich als Bewegung durch den Raum realisieren (1988 I: 87-93).

Ebenso wie Gestik spielt auch Proxemik eine bedeutende Rolle in Dürrenmatts Bühnenanweisungen. Wenn wir die zwei genannten Kategorien von proxemischen Zeichen anhand von zwei Beispielen aus dem *Besuch der alten Dame* überprüfen, stellen wir fest, dass Dürrenmatt Proxemik sehr gut dramatisch auszunutzen versteht:

[3] Interessanterweise scheint Dürrenmatt einen Vorzug für die Geste des Schweißabwischens als Hinweis auf Druck- oder Spannungszustände zu haben: Das genannte gestische Zeichen taucht besonders häufig in den Regieanweisungen seiner Stücke auf.

> DER BÜRGERMEISTER [...] Sie besitzen nicht das moralische Recht die Verhaftung der Dame zu verlangen, und auch als Bürgermeister kommen Sie nicht in Frage. Es tut mir leid, das sagen zu müssen.
> ILL Offiziell?
> DER BÜRGERMEISTER Im Auftrag der Parteien.
> ILL Ich verstehe.
> *Er geht langsam links zum Fenster, kehrt dem Bürgermeister den Rücken zu, starrt hinaus.*
> (*Der Besuch der alten Dame*, zweiter Akt) (1996 I: 632)

> *Aus dem Hintergrund kommt Claire Zachanassian in ihrer Sänfte* [...] *von ihrem Gefolge begleitet.* [...] *Claire Zachanassian verschwindet rechts außen, zuletzt tragen die Dienstmänner den Sarg auf einem langen Weg hinaus.*
> (*Der Besuch der alten Dame*, dritter Akt) (1996 I: 696)

Dass die Dienstmänner den Sarg einfach hinaustragen und ihn nicht nach ‚rechts' oder nach ‚links' hinaustragen, ist eine Ausnahme; in der Regel stellt sich Dürrenmatt seine (Vorinszenierungs-)Bühne so deutlich vor, dass er fast immer[4] darauf hinweist, aus welcher bzw. in welche Richtung ein Schauspieler auftritt bzw. abtritt:

> *Das Dienstmädchen geht nach rechts hinaus. Mississippi betrachtet das Bild des Rübenzuckerfabrikanten. Von links kommt Anastasia. Mississippi verneigt sich.*
> (*Die Ehe des Herrn Mississippi*, erster Teil) (1996 I: 359)

Auch wenn es um ganze Gruppen von Schauspielern geht, deutet Dürrenmatt in der Regel eingehend auf ihre Disposition im Raum (erstes Beispiel) hin, wobei er Gruppenbewegungen fast choregraphisch darstellt (zweites Beispiel):

> *Frau Missionar setzt sich aufs Sofa rechts, Frl. Doktor an den Tisch links. Hinter dem Sofa die drei Buben, auf dem Sessel rechts außen Missionar Rose.*
> (*Die Physiker*, erster Akt) (1996 II: 154)

> *Ill geht langsam in die Gasse der schweigenden Männer. Ganz hinten stellt sich ihm der Turner entgegen. Ill bleibt stehen, kehrt sich um, sieht, wie sich unbarmherzig die Gasse schließt, sinkt in die Knie. Die Gasse verwandelt sich in einen Menschenknäuel, lautlos, der sich ballt, der langsam niederkauert.*
> (*Der Besuch der alten Dame*, dritter Akt) (1996 I: 691)

Echte Choregraphien wagt Dürrenmatt in seinen Regieanweisungen jedoch nicht zu führen. Er weist aber oft auf die Möglichkeiten des Tanzes hin, eine deutliche Freude am Schauspiel aufweisend:

[4] Eine Ausnahme ist das Stück *Der Blinde* (1947/48), das generell sehr spärliche Bühnenanweisungen hat.

*Anastasia erhebt sich ebenfalls. Hier kann nun ruhig im Eifer des Gefechts ein kleiner Tanz um den Kaffeetisch aufgeführt werden.*
(*Die Ehe des Herrn Mississippi*, erster Teil) (1996 I: 371)

HERBERT Höchste Zeit, den Laden zu übernehmen!
FRANZISKA Höchste Zeit, die Alten hinauszufeuern.
*Tanz zwischen den Särgen.*
(*Frank der Fünfte*, Szene 10: ‚Brüderlein und Schwesterlein') (1996 II: 70)

Wenn die Interviews mit einem Dramatiker, seine Notizen während der Arbeit an den Dramentexten, seine theoretischen Schriften zum Theater oder andere derartige Materialien sehr nützliche Informationen über sein Verhältnis zur Bühne im Allgemeinen und zur virtuellen Bühne seiner ‚Vorinszenierungen' im Besonderen liefern können, ist die Analyse seiner Regieanweisungen jedoch die einzige, die in dieser Hinsicht ein umfassendes Bild anbieten kann.

Wir haben hier versucht, nur einen Überblick zu Friedrich Dürrenmatts Bühnenvorstellung und der Rolle der Bühnenanweisungen zur körperlichen Tätigkeit des Schauspielers in seinen Dramentexten anzubieten. Die theatersemiotische Systematisierung der Analyse erlaubt uns, eine differenzierte Bilanz zu ziehen: Was Mimik angeht, weisen Dürrenmatts Bühnenanweisungen einen hohen Grad der Bildhaftigkeit in manchen Fällen aus, und sie beweisen, was Gestik und Proxemik anbetrifft, dass ‚kinetische' Zeichen eine sehr wichtige Rolle in Dürrenmatts Bühnenvorstellung spielen: Die entsprechenden Anweisungen sind manchmal so genau, dass sie dem Regisseur kaum eine gewisse Inszenierungsfreiheit lassen, und stellen, im Falle der Proxemik, eine sehr klare Konfiguration der Bühne dar.

Jede Analyse der Bühnenanweisungen eines Dramentextes lässt die Frage nach den Möglichkeiten einer eigentlichen Inszenierung offen. Ein dialektisches Verhältnis zwischen Inszenierung und Dramentext kann jedoch nur dann entstehen, wenn die ‚pré-mise en scène' des Dramatikers in Betracht gezogen wird.

**BIBLIOGRAPHIE:**

BALME, Christopher (2003). *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.
DÜRRENMATT, Friedrich (1996). *Gesammelte Werke* (Band 1-3). Zürich: Diogenes.
EKMAN, Paul (2015). *Emotion in the Human Face*. San Jose: Malor Books.
FISCHER-LICHTE, Erika (1988). *Semiotik des Theaters* (Band 1-3). Tübingen: Narr.
KOWZAN, Tadeusz (1992). *Sémiologie du théâtre*. Paris: Nathan Université.
PAVIS, Patrice (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin.
PFISTER, Manfred (1977). *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: W. Fink.
THILLMANN, Marie-Theres (1992). *Der dramatische Zweittext. Zur Funktion der Regieanweisung im absurden Theater Frankreichs*. Münster: Lit.
WESTPHAL, Gundel (1964). *Das Verhältnis von Sprechtext und Regieanweisung bei Frisch, Dürrenmatt, Ionesco und Beckett*. Würzburg: Universitätsverlag.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0009

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# « Demande un esprit sain dans un corps vigoureux » – lecture d'*Un assassin est mon maître* d'Henry de Montherlant

## "Pray for a Sound Mind in a Healthy Body" – Reading of *Un assassin est mon maître* by Henry de Montherlant

HASSOUNA MANSOURI
*UMR Héritages – Cergy Université, Paris*
*mansourihassouna@yahoo.fr*

**Mots-clés**

**roman ; psychose ; Afrique du Nord ; Henry de Montherlant ; corps ; dérèglement physiologique ; pathos.**

*Un assassin est mon maître* est un roman d'Henry de Montherlant commencé à Alger en 1929 et publié à Paris en 1971. C'est le récit d'Exupère qui, étouffant en métropole, se fait muter à Oran en tant que bibliothécaire. Il fait la connaissance de Saint-Justin qui apprécie son travail. Le directeur de la bibliothèque arabo-musulmane le fait venir à Alger. Alors qu'il pense en finir avec sa psychose, Exupère se sent persécuté par son supérieur et son mal ne fait que s'aggraver. La déstabilisation psychique s'accompagne d'une faiblesse intenable qui conduit le personnage vers une fin tragique. Le corps est à l'image de l'âme qui est en perte de repères. Le mal contre lequel Exupère se bat dans son esprit se traduit par une souffrance et un dérèglement physiologique. Nous nous proposons d'analyser la manière dont cette psychose est prolongée par la souffrance du corps. Elle est transformée en un sujet littéraire érigeant ainsi le personnage pathétique peut en un type particulier de héros romanesque.

**Keywords**

**novel; psychosis; North Africa; Henry de Montherlant; hero; tragedy; pathos.**

*Un assassin est mon maître* [*A Muderer Is My Master*] is a novel by Henry de Montherlant which he began to write in Algiers in 1929 and published in Paris in 1971. It is the story of Exupère who, suffocating in France, is transferred to Oran as a librarian. There, he meets Saint-Justin who appreciates his work. Then, the director of the Arab-Muslim library brings him to Algiers. Just as he thinks he is putting an end to his psychosis, Exupère feels that he is persecuted by his superior and his illness only gets worse. The psychic destabilization is accompanied by an untenable weakness that leads the character to his tragic end. The body is the image of the soul, which has lost its bearings. The evil that Exupère fights against in his psyche translates into suffering and physiological disruption. We propose to analyse the way in which this psychosis is prolonged by the suffering of the body. It is transformed into a literary topic, thus establishing the pathetic character as a particular type of a novelistic hero.

Entre 1925 et le milieu des années trente, Montherlant fait des séjours interrompus en Tunisie, en Algérie et au Maroc. De son propre aveu, le 15 janvier 1925 (date de son premier départ rejoignant le Maroc par l'Espagne), il reste « hors de France, courts et longs séjours additionnés, sept ans et deux mois » (Montherlant, 1963 : 572). Hormis quelques séjours en Espagne, en Italie et dans le Midi, il passe l'essentiel de cette période au Maghreb. De son propre aveu aussi, cette date « fut une charnière » dans sa vie (572). Il entame l'expérience africaine avec le regard de quelqu'un qui baigne encore dans l'univers de ses premières œuvres à l'instar des *Olympiques*, *Le Songe* et *Les Bestiaires*. Alban de Bricoule, qui est l'incarnation de l'héroïsme viril, est la figure centrale de cette période qui est placée sous le signe du corps vigoureux, combattant et qui ignore tout ce qui a trait au sentimentalisme.

Contrairement aux premières œuvres qui célèbrent un corps bien portant et plein d'énergie, les textes maghrébins donnent à voir un corps plutôt faible qui va de pair avec une âme trouble : Auligny est hésitant et indécis dans *La Rose de sable*, M. est malmené par des crises de bronchite et de doute autour de son rapport à son boy dans *Moustique* et Exupère sombre dans une névrose tragique dans *Un assassin est mon maître*. La découverte de l'Afrique, intervenant à un moment de crise et de doute existentiels, met Montherlant face au thème de la faiblesse qu'il traite particulièrement dans ce dernier roman, commencé à Alger en 1929 et qui ne sera publié qu'en 1971. C'est le récit d'Exupère qui, étouffant en métropole, se fait muter à Oran en tant que bibliothécaire. Il fait la connaissance de Saint-Justin qui apprécie son travail. Le directeur de la bibliothèque arabo-musulmane le fait venir à Alger. Alors qu'il pense en finir avec sa psychose, Exupère se sent persécuté par son supérieur et son mal ne fait que s'aggraver.

Chez Montherlant, la devise de Juvénal (1842 : 22)[1], que nous mettons en titre de notre article, correspond à l'idée qu'un corps bien portant est une condition d'existence pour un esprit animé par « la volonté de puissance », pour reprendre l'expression nietzschéenne. Pierre Sipriot rappelle qu'Henry de Montherlant était un grand lecteur de Spinoza et de Malebranche. Il a fini par acquérir l'idée que « l'âme n'est autre chose que l'idée du corps avec la vie qui l'entoure » (1990 : 446). La pression que Saint-Justin exerce sur Exupère est renforcée par la chaleur algéroise que le personnage trouve de plus en plus difficile à supporter jusqu'à l'étouffement.

Ce qui nous intéresse ici, c'est l'idée que le corps bien portant favorise l'épanouissement de l'esprit. Chez Juvénal, ce dernier doit être sage et chercher la modération en tout. En revanche, chez Montherlant, l'esprit sain est celui qui ne se laisse brider par aucune limite. Paradoxalement, Exupère est le contraire de ce modèle de personnage. Il se profile comme un exemple d'antihéros. À travers le portrait de ce personnage, nous nous proposons d'analyser ce tournant de la vision du monde dans laquelle le corps tient une place de choix. Le malaise du corps est la traduction de la crise psychique par laquelle passe le personnage. Le corps malade, l'esprit doit suivre. L'affaiblissement du corps va de pair avec l'état d'une âme qui finit en proie aux doutes et aux hésitations. Comment continuer à chercher, avec entêtement, la jouissance physique et l'épanouissement existentiel quand on a un corps défaillant ?

**Le corps en tribulation et l'âme en tourmente**

Exupère est « le pauvre type » par excellence. Le personnage de ce bibliothécaire algérois intervient à un moment où Montherlant met en scène une « série de personnages anxieux »

[1] « Ut sit mens sana in corpore sano » est l'expression qui résume la vision de la vie humaine idéale chez cet auteur et dans laquelle le corps et l'esprit sont étroitement liés.

(Domenget, 2003 : 154) en rapport avec l'atmosphère de crise générale dans laquelle les textes maghrébins trouvent leur sens. Il intervient aussi à un moment où Montherlant lui-même vit une crise existentielle profonde. Jean-François Domenget estime même que, dans *Un assassin est mon maître*, Montherlant a parlé de sa propre peur de devenir fou. L'écrivain se voit dans le sort de ce personnage détraqué du nom de Léo Crozet[2] qu'il aurait croisé à Alger pendant les années 1928-1929, et qui lui inspire un projet de livre sur l'hôpital. Entre 1930 et 1932, il prend des notes. Soulignons au passage que c'est à la même époque que Montherlant entreprend la rédaction de *La Rose de sable*, ce qui corrobore notre analyse de l'esprit dans lequel le personnage d'Auligny est aussi imaginé. En 1969, l'écrivain est lui-même malade et séjourne quelque temps à l'hôpital. « A quarante ans de distance, il y a d'étranges similitudes avec ce qu'il a vécu ces derniers mois à l'hôpital » (Sipriot, 1990 : 446). Justement, il reprend les notes de *Moustique* pour les retravailler. Il nous importe, donc, de mettre l'accent sur la ressemblance qu'il y a entre ce héros et les autres personnages imaginés pendant la même période. Nous les regroupons dans la notion générale de sensitivité, comme attitude maladive de composer avec les sentiments. De ce point de vue, Exupère est un cas clinique pour aller dans le sens de ce qu'écrit Jean Delay, d'où le titre de sa préface : « Le cas Exupère ».

Michel Raimond va dans le même sens en estimant que « Montherlant écrit ici le roman d'un malade mental » (1982 : IX-LVI, XXXIV). Non seulement les pauvres types sont écrasés par les personnages qui leur sont supérieurs, mais ils sont incapables d'exercer leur autorité sur les autres, même quand celle-ci leur est d'office attribuée par le fait même de leur fonction. Le lieutenant Auligny a du mal à prendre le ton propre à la carrière des armes. Pour exercer son autorité sur ses subalternes, il est obligé de « les commander sur le ton de la conversation, à leur expliquer ses ordres, à causer, voire à plaisanter avec eux » (Montherlant, 1982 : 42). La comparaison entre les deux personnages nous semble pertinente de ce point de vue parce que Saint-Justin a une conception militaire de la manière dont il dirige la bibliothèque franco-musulmane. « Aux yeux du martial Saint-Justin, le personnel d'une bibliothèque est un régiment où les attitudes sont déterminées par le grade, obéissance déférente vis-à-vis de l'échelon supérieur, autorité sans faille, voire rigueur, vis-à-vis de l'échelon inférieur » (Delay, 1971 : 1073) . Dans un esprit pareil, Exupère est incapable d'entretenir une relation adéquate avec « l'échelon inférieur », selon les normes régissant les rapports hiérarchiques au sein de l'administration.

Or, incapable de commander, Exupère est condamné à ne pas trouver sa place dans un tel système. Et cela se manifeste dans la manière dont il se comporte avec son subalterne Livorno, le garçon de salle à la bibliothèque franco-musulmane. Exupère ne commande tout simplement pas à Livorno. Pour éviter cela, il va même jusqu'à exécuter lui-même les tâches dévolues à son subalterne. Quand son supérieur, Saint-Justin, lui en fait la remarque et le somme de faire exécuter les ordres par l'échelon inférieur, l'administrateur adjoint descend encore d'un cran dans le sens de l'infériorité. Il transmet les ordres de son supérieur « en s'excusant et en suppliant Livorno : "Monsieur l'administrateur me prie de vous demander de vouloir bien" » (Montherlant, 1971 : 1174). En cela, Exupère est tout le contraire de Saint-Justin. Si le garçon de salle est « monsieur Livorno » pour le premier, il n'est rien d'autre, aux yeux du second, qu'une « ordure » ou un « avorton roublard » ou, encore, un « bas-méditerranéen » (1144). Pourtant, et ce dès son premier jour, en lui faisant visiter la bibliothèque, le bibliothécaire en

[2] Léo Crozet, « Lettre à Montherlant (Inédite) », 6 octobre 1963.

chef l'avertit. En lui présentant le personnel, il lui recommande de se méfier de Livorno. Et que fait Exupère par la suite ? Il intériorise cet aplomb que Saint-Justin a sur lui, et il se place du côté de « l'ordure ».

Il en va de même de Manoussié. Plus Saint-Justin diminue celui-ci, plus Exupère le défend. Pour le premier, il ne peut être qu'un indicateur de police. Pour le second, il est correct et cela lui suffit. Là-dessus le supérieur l'accuse de jouer « le jeu de l'honnêteté » (1122). Plus loin, lorsqu'il évoque la croix de guerre que Colle se fait l'honneur d'exhiber, il essaie de lui enlever tout mérite :

> Il n'a pas la croix de guerre. Il a appartenu à un régiment qui avait la fourragère de la croix de guerre. Il y était peut-être cuisinier, ou tailleur, ou ordonnance. C'est un imposteur. (1123)

Exupère négocie sa position entre son supérieur, un personnage martial, fort et fanatique de l'autorité administrative d'un côté, et son subalterne, de l'autre, qui est dans une position inférieure sur le plan professionnel, étant son subordonné, et du point de vue moral, tel qu'il est jugé par Saint-Justin. Ainsi, plus le bibliothécaire en chef insiste sur la distance qu'Exupère doit garder par rapport à Livorno et à Manoussié, plus celui-ci cherche des moyens pour les défendre. Il en va de même d'Auligny. Dans sa fonction militaire, il est conscient de se trouver entre les forts (les officiers coloniaux) d'un côté, et les faibles, c'est-à-dire les indigènes, de l'autre. Exupère sollicite le soutien de Livorno et de Colle d'Épate, tout en étant lucide quant à la manière dont ceux-ci profitent et même se moquent de lui. Il en va de même de Saint-Justin, qui est approché en tant que père en même temps que protecteur, mais aussi en tant que persécuteur et tortionnaire. Auligny et Exupère font face à la situation grâce à un mécanisme à deux vitesses. Ils transposent les conflits, qui sont ingérables dans la réalité, dans leur propre conscience qui demeure un terrain plus bienveillant. Ainsi ils peuvent tranquillement démêler leur monde. Étant des personnages en involution, puisque spécialistes des actes manqués, ils se définissent par la négation de l'action.

> Nous aurions affaire ici à des sujets décrits – avant le déclenchement du délire – comme des sujets sensibles, introvertis, timides, hyperémotifs, intériorisant les affects, réfrénant leurs pulsions, s'auto-dévalorisant, susceptibles, mal assurés dans leur relation à la sexualité, etc. Un événement, une « expérience vécue » *(Erlebnis),* souvent une remarque, un reproche, un regard, va déclencher le délire, comme la goutte d'eau faisant déborder le vase. Pas d'hallucination, pas de grand délire, mais un délire essentiellement de « relation », avec sentiment de persécution, sentiment surtout d'échec, d'insuffisance et d'humiliation, impression de malveillance de l'entourage, interprétations délirantes de menus faits du quotidien, ressentiment, insécurité, auto-dévalorisation. L'ensemble du tableau se situerait donc sur le plan relationnel. (Brémaud, 2018 : 206-213)

Le personnage chez Montherlant n'est pas monolithique. Son intérêt ne réside pas seulement dans le pathétique. La sensibilité, quand bien même elle serait excessive, n'est pas systématiquement le contraire de l'intelligence. Nous parlons d'une forme singulière d'intelligence dans la mesure où elle associe une haute idée de soi et de l'intégrité morale à une conscience aiguë de son propre malaise et de son handicap relationnel. C'est pourquoi cette

intelligence se traduit par un délire de relationnel ou une « paranoïa sensitive » selon les termes de Nicolas Bremaud. Le délire est une traduction d'un travail continu sur soi. Le paranoïaque prend conscience de soi et surtout du profond malaise qu'il vit dans son rapport à son environnement. Son manque de confiance en soi fait qu'il cherche toujours des points d'appui dans un autre qui fait l'objet d'une projection. Conscient de sa faiblesse, il cherche du soutien chez des personnages qui sont plus forts que lui, quitte à ce que cette force se tourne contre lui. Ainsi le principal souci d'Exupère est de se faire reconnaître de la part de son supérieur tout en pensant que celui-ci est en train de l'humilier.

Poussée à son extrême, cette posture aboutit à un renversement des rapports de force sur le plan mental. C'est dans ce rapport déséquilibré que réside, peut-être, tout l'intérêt du héros montherlantien. Il est engagé dans une dynamique qui lui permet de compenser son inhibition dans la réalité par une force d'analyse dans son imaginaire. Au niveau de son débat intérieur, il parvient à transcender le handicap auquel il est confronté dans le monde réel et à surplomber ceux qui l'écrasent. Introverti comme il est, il se crée un lieu où il est en sécurité, où il prend sa revanche sur le monde qui lui est hostile et où il ne parvient pas à trouver sa place. Tout en s'écrasant devant la supériorité de Guiscart, Auligny se venge dans sa pensée profonde. Quand le peintre lui confie qu'il n'accorde pas d'importance au travail, Auligny, tout en se sentant offensé, ne peut s'empêcher de penser que c'est du « chiqué » parce que « les paroles de Guiscart provoquaient en lui la même réflexion qu'avait provoquée sa peinture : Ce n'est pas sincère » (Montherlant, 1982 : 15). Lorsque Guiscart dit que ni la gloire, ni la postérité ne l'intéressent, Auligny le méprise tout simplement.

**Un héroïsme d'un autre type**

Exupère procède d'une stratégie comparable face à l'aplomb que Saint-Justin exerce sur lui. Au moment où Exupère est très affaibli et vient solliciter le soutien de son patron pour se faire muter à Paris, celui-ci lui raconte une anecdote sur un malade qui a un pet de travers et à qui le médecin signifie qu'il a une péritonite. Le subordonné trouve l'histoire de mauvais goût et son supérieur dénué de subtilité. Il feint de ne pas comprendre alors qu'au fond de lui-même, il prend le dessus sur son interlocuteur : « Que voulez-vous dire ? ("Comme il est grossier!" pensait Exupère, momentanément ravi) » (Montherlant, 1971 : 1183).

Pour Exupère, les déceptions s'enchaînent au fur et à mesure qu'il enchaîne les conversations avec son patron. La haute idée qu'il a de lui au départ se ternit peu à peu. Ainsi, il comprend qu'il n'a pas le niveau intellectuel qu'il lui prêtait et que « le commerce intellectuel dont rêve tout disciple » (1076) s'avère impossible. De la sorte, le territoire perdu dans la réalité est récupéré au fond des « abîmes, où le physique et le moral, le réel et l'imaginaire, le véritable et le simulé se chevauchaient inextricablement ou se remplaçaient instantanément » (1207). Auligny et Exupère se sentent entourés d'un monde hostile. Alors, ils se réfugient dans leur monde intérieur, là où ils se sentent en sécurité et là où ils sont hors de toutes portées. C'est là, surtout, qu'ils jouissent d'une supériorité incontestable. C'est là, enfin, qu'ils sont en cohérence avec leurs hautes idées morales.

Il se dégage, de tout cela, une idée centrale : ceux qui font les durs ne sont pas nécessairement ceux qui comprennent mieux le monde, semble nous dire Henry de Montherlant. Ils n'ont pas le sens des nuances et sont incapables de faire la différence entre ce qui est juste et ce qui ne l'est pas. A travers le prisme de son délire, Exupère observe et analyse le monde. Il prend de la hauteur et juge ceux qui lui sont supérieurs dans la réalité en comprenant qu'ils sont du mauvais côté de la vérité.

La deuxième stratégie des personnages névrotiques consiste à prendre sur eux-mêmes le poids de la pression du fort pour l'alléger sur le faible qui est sous leur autorité. Ainsi le lieutenant, en prenant le parti des indigènes, considère la situation à travers le prisme de son propre sens de la justice. Il s'identifie aux bons en étant faible devant les méchants. De même, Exupère croyant rendre justice à Livorno, si celui-ci exécute ses ordres, remercie celui-ci avec une effusion exagérée. Là-dessus, c'est lui qui subit la colère de son supérieur lui rappelant qu'« apporter un livre fait partie de son service. Vous n'avez pas à le remercier. Mais remercier est une maladie chez vous » (1074). La faiblesse d'Exupère est une maladie à plusieurs plis. S'excuser est aussi une maladie chez lui. Il a presque honte d'exister. Il ne réclame jamais à Colle d'Épate l'argent qu'il lui doit. S'il le fait, c'est qu'il est au bout du rouleau et qu'il n'a pas à qui emprunter, se dit-il pour justifier son manque de courage. Il transmet ses instructions à son subalterne par lettre interposée. Pour lui, c'est « une nécessité absolue » (1217), car elle lui évite la confrontation. Malgré cela, il ne peut s'empêcher de se sentir coupable et d'éprouver de la honte à réclamer ce qui lui est, en principe, de droit selon la hiérarchie administrative.

Il s'agit bien, chez Exupère, d'une sorte de maladie. C'est un personnage « piqué », pour reprendre le mot de Saint-Justin pour désigner ceux qu'il n'apprécie guère. Avec Saint-Justin, c'est encore une autre manière de se placer en situation de faible face à un personnage fort. « Ce faible est attiré par les hommes qui ont du culot ou par ceux qui ont de la superbe » (Sipriot, 1982 : 448). Colle est un personnage qui a de l'aplomb ; Saint-Justin a de la superbe. Exupère n'a ni aplomb ni superbe. C'est pourquoi il est attiré par les deux personnages dans une recherche désespérée de reconnaissance, ou, pire encore, de masochisme. Pour revenir à la dialectique de la domination et de la servitude selon Hegel, Exupère « doit traverser l'épreuve de sa reconnaissance par l'autre, et c'est dans cette reconnaissance qu'on rencontre la figure de la maîtrise et de la servitude » (Badiou, 2016 : 37). Toutefois, son drame vient du fait que cette reconnaissance ne vient jamais parce qu'il est inhibé par son auto-inhibition, qui lui est intrinsèque.

Le personnage de Saint-Justin ne connaît aucune évolution. C'est la manière dont il est perçu par Exupère qui change. Il ne s'agit pas de persécution « mais d'un délire de persécution » (Delay, 1971 : 1051). Le bibliothécaire en chef est cohérent avec lui-même. C'est son adjoint qui lui prête, comme il avait pris ses appréciations pour des signes d'affection, des intentions malveillantes depuis qu'il a compris qu'ils n'étaient pas de la même race. A partir de ce moment, il prend chaque remarque venant de lui comme une volonté de lui faire du mal. Par exemple, si le supérieur ne prend pas de vacances, ce n'est que pour ennuyer Exupère, pense ce dernier. Sur l'ordonnance que lui remet le médecin, il lit « à l'heure du décès », au lieu d'« à l'heure du dîner ». Il se rend compte de la confusion et, pourtant, il continue son semblant de raisonnement et conclut en inculpant le docteur d'être complice de Saint-Justin pour le tuer : « Il se dit : Les gribouillages des médecins sont bien connus. Ce qu'on ignore généralement, ce sont leurs buts : celui-là était de me faire crever, c'est un coup de Saint-Justin » (Montherlant, 1971 : 1180-1181).

Exupère a un mode de fonctionnement où les deux niveaux de son existence se mêlent : sa vie et son délire. Ainsi, lorsqu'il demande audience à son supérieur pour appuyer sa demande de mutation à Paris, il s'y prend par une double approche. Il commence par évoquer des problèmes de santé que Saint-Justin rejette les uns après les autres, l'accusant d'être « un simulateur et un farceur » (1184). En apparence, il avance des arguments de santé. Au fond de lui-même, il cherche à apitoyer son persécuteur. Lorsque son entreprise qui s'appuie sur des éléments objectifs n'aboutit pas, le personnage active le mécanisme du délire. La frustration qui

émane de la réalité fait intervenir l'imaginaire qui prend le dessus. L'ulcère dont il est question n'est plus à prendre au sens propre seulement, mais aussi au figuré. Comme il n'existe pas réellement, puisqu'Exupère n'est pas vraiment malade, c'est l'acception métaphorique qui mérite d'être privilégiée. Il ne renvoie plus au mal physique mais à la souffrance psychique et imaginaire qui ronge le personnage : « Mon ulcère, c'est vous qui me l'avez donné, par votre méchanceté. Il est votre punition » (1185).

Le changement de registre à travers des termes comme « méchanceté » et « punition » donne à l'échange l'aspect d'une confession où Saint-Justin prend une dimension divine. Exupère n'est pas un corps malade, mais plutôt une âme tourmentée.

La scène qui suit ces propos est digne d'une pièce de théâtre tragique. Exupère se jette littéralement aux genoux de son tortionnaire dans une dernière supplication accompagnée d'une attitude de soumission totale et d'auto-humiliation. Celle-ci se traduit non seulement par les propos, mais aussi par la posture. C'est que, comme l'écrit Jean Delay, « les réactions d'opposition et les protestations viriles » (1065) sont complètement inhibées chez lui :

> Exupère, à bout de tout, tomba à genoux devant M. Saint-Justin (le geste même des suppliants antiques, qui fait voir comme ce geste était naturel), mit sa joue contre ses genoux.
>
> Je vous en supplie, monsieur l'Administrateur, je vous supplie, ayez pitié… Faites-le par charité. [...] Je suis tué par ce pays. Je suis tué aussi par la façon dont vous vous conduisez avec moi. À votre contact, je doute de ma qualité d'être humain. C'est cela votre grand péché. (Montherlant, 1185)

A ce stade, Exupère perd tout rapport à la réalité. Ayant perdu tous points de repère, il ne peut plus se tenir debout. Par sa posture, il se remet à Saint-Justin comme on se remet à une personne qui a le droit de vie et de mort sur soi. Désespéré, il n'a plus que le divin comme dernier recours. Il ne peut concevoir son rapport à son supérieur qu'en termes religieux. Son discours prend la forme d'une prière où l'interjection « monsieur l'Administrateur » résonne comme celle de « monseigneur » dans la supplique d'un repentant. Exupère interpelle son supérieur comme on interpelle Dieu : en termes de « pitié » et de « charité ». Il l'interpelle aussi comme on interpelle le diable, puisqu'il est responsable de tout le mal qui s'abat sur lui. Alors, la supplique se transforme en une accusation de « péché ». Le décalage avec la réalité plonge Exupère dans un délire religieux où il ne sait plus s'il a affaire à un dieu ou à un diable.

Cette scène est une répétition, au sens théâtral, avant la générale qui sera la dernière entrevue entre les deux hommes. Exupère reçoit sa lettre de mutation à Paris, mais il apprend qu'il doit passer une visite psychiatrique à la Salpêtrière. Il demande audience à Saint-Justin pour lui demander d'intervenir afin de lui éviter cela. Celui-ci refuse catégoriquement, d'autant plus que cette visite intervient à la suite de sa propre suggestion. Pire que ce refus, Exupère ne trouve pas chez son patron de signe d'affection ni d'égard pour lui. Il ne reçoit même pas un « compliment de sortie, même banal » (1223) que l'on doit adresser d'habitude à un collaborateur qui part. Il ne reçoit pas non plus le moindre signe de charité chrétienne dans le genre des formules ordinaires comme : « Dieu vous garde ! » (1223) Plus Exupère se montre faible, plus Saint-Justin reste impassible comme du marbre. Plus même, il est excédé. « Pas de pitié pour les canards boiteux » (1219), cette phrase répétée plus d'une fois résume la pensée qu'il a au sujet des faibles. Le caractère pathétique d'Exupère ne fait pas fléchir celui dont le nom associe deux valeurs chrétiennes : la sainteté et la justice. Maltraité par la vie et souffrant

dans son corps, il cherche à sauver son âme auprès de Saint-Justin. Mais il ne reçoit pas le moindre geste chrétien de la part de ce dernier.

Lorsque l'humilité excessive d'Exupère tourne à la paranoïa, le bibliothécaire en chef n'en peut plus et décide d'en finir en prenant congé de son collaborateur. Or, ce moment est crucial pour ce dernier parce que c'est ce qu'il redoute le plus. Jusqu'au tout dernier instant, il aurait espéré le moindre geste d'affection ou d'égard de la part de son persécuteur, mais non, rien. Il disparaît symboliquement avant de disparaître physiquement. Il cesse d'être. Il perd sa substance en tant qu'être humain. Il est incapable de communiquer comme il est incapable de se tenir correctement et de garder le contrôle de son corps. Il sait au fond de lui-même que la séparation d'avec Saint-Justin, en fait la séparation dans des conditions pareilles, signifie tout simplement sa mort :

> Dans le moment précis où son âme se relâchait au point qu'il prononçait les paroles qu'il ne devait pas prononcer, son corps lui aussi s'était relâché et, comme l'autre fois, il avait été pressé par le besoin d'uriner. Cependant, cela n'était qu'un avertissement et ne l'inquiéta pas outre mesure. Tout à coup, à l'instant que son congé lui était signifié, la chose éclata, incoercible : comme les phrases qu'il devait retenir, le liquide qu'il devait retenir, sortit. (1225)

Le va-et-vient entre le corps et l'âme aboutit à un moment où le personnage perd tout contrôle sur ses capacités physiques et spirituelles. À travers la comparaison du discours du personnage avec le relâchement de son corps, le narrateur donne à voir le sommet de la crise que celui-ci a atteint. Ayant tenté de s'élever par l'âme, il est rattrapé par sa condition physique et physiologique. Toute son existence est résumée par le verbe « sortit ». Il annonce ainsi le sort final du personnage qui est condamné à quitter le monde.

Jusqu'à cet instant, Exupère, même en se sachant partant, s'accroche à un dernier fil d'espoir en un geste quelconque de la part de Saint-Justin. Or, le quitter ainsi sans avoir reçu ne serait-ce qu'une formalité de congé, lui enlève sa qualité d'être humain. Son existence n'a plus aucun sens. Il peut se rappeler la fois où, lorsqu'il s'est mis à nu devant son patron en se montrant au comble de son pathétisme, celui-ci lui réplique : « Eh bien je me demande ce que les gens comme vous font sur la terre » (Montherlant, 1971 : 1215). Voici que cette phrase trouve son sens en ce moment précis où Exupère quitte Saint-Justin et, par là même, quitte la vie tout court. Des phrases simples et courtes rendent compte de son état d'esprit : « L'inhibition le terrasse. [...] Paralysie » (1230). Exupère est humilié par la soumission et la supplication. Maintenant, il finit par être « achevé par le ridicule » (Delay, 1971 : 1092). Il quitte la bibliothèque franco-musulmane d'Alger et, par là même, il quitte la scène du monde.

Il n'y a pas de place pour Exupère dans cette société. C'est le constat terrible que Montherlant semble tirer de ce drame, au sens pathétique du terme. Cela ne fait pas d'Exupère un personnage moins humain aux yeux du narrateur. Les interventions de ce dernier peuvent être destinées à souligner le ridicule du personnage. Elles peuvent être inscrites aussi dans un regard critique porté sur la société. Ce n'est pas Exupère qui a perdu son âme à force de se ridiculiser, c'est plutôt la société qui a perdu son humanité. L'épilogue d'*Un assassin est mon maître* met l'accent sur l'empathie que Montherlant a pour les faibles, sans pour autant qu'il en soit lui-même un. Cela peut être interprété de deux manières. La première est que Montherlant s'octroie une forme de générosité envers les autres. Dès sa jeunesse, il avait un côté protecteur qu'on retrouve notamment dans *Le Songe* et dans *Les Garçons*. On le retrouve aussi dans la

manière dont les serviteurs sont traités. Pensons à la générosité de M. vis-à-vis de Vincent dans *Moustique* et à celle d'Auligny vis-à-vis de Boualem dans *La Rose de sable*. La deuxième interprétation a trait à deux facteurs : l'affaiblissement physique de Montherlant lui-même qui commence au milieu des années 1920, se traduisant par des séjours multiples dans les hôpitaux, et l'Afrique qui se présente comme un espace de la rencontre avec la faiblesse. C'est en Afrique que Montherlant prend conscience de la disproportion du conflit colonial opposant deux forces inégales. Pour ce qui est d'*Un assassin est mon maître*, rappelons que le personnage principal lui a été inspiré par un employé rencontré à Alger en 1929.

La prise de conscience de la faiblesse pathétique prend place dans l'œuvre de Montherlant à partir de la période africaine. Désormais, ses textes sont placés sous le signe d'une réflexion sur une nouvelle humanité. Comme il y a une ligne de crête chez lui, il y a aussi une ligne d'ombre (Raimond, 1982 : XXXVI). Ces personnages peuvent marcher le long de celle-ci ou de celle-là. Cela ne leur donne ni plus ni moins d'humanité. Exupère est le héros d'un roman. Son héroïsme n'est pas celui de la désinvolture, de la vigueur et de la parfaite maîtrise de soi. Son héroïsme est celui de la sensibilité, de l'émotivité et du doute de soi. Paradoxalement, c'est peut-être par là-même qu'il acquiert plus d'épaisseur humaine et gagne en intérêt romanesque. En construisant ce type de héros, Montherlant ne fait-il pas sortir sa réflexion sur la crise existentielle, qui est aussi la sienne par ailleurs, des limites des chemins battus en la soutirant au poids du contingent ? Ainsi, il hisse son héros au niveau du sublime qui est le propre des types littéraires intemporels.

**BIBLIOGRAPHIE :**

BADIOU, Alain (2016). Maîtres et esclaves chez Hegel. *Sud/Nord*, *27 (2)*, 35-47. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/sn.027.0035 [consulté le 15-01-2023].

BRÉMAUD, Nicolas (2018). Particularités de la paranoïa sensitive – Peculiarities of the Sensory Paranoïa. *Perspectives Psy*, *57 (3)*, 206-213.

DELAY, Jean (1971). Le cas Exupère (préface). In Henry de MONTHERLANT, *Un assassin est mon maître* (pp. 1049-1095). Paris : Gallimard.

DOMENGET, Jean-François (2003). *Montherlant Critique*. Genève : Librairie Droz S.A. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire » : Vol. 411.

JUVENAL (1842). *Les Vœux, Satire X*. Traduction par L. V. RAOUL. Bruxelles : Wouters, Raspoet et Cie.

MONTHERLANT, Henry de (1963). *Service inutile*. Paris : Gallimard.

MONTHERLANT, Henry de (1971). *Un assassin est mon maître*. Paris : Gallimard.

MONTHERLANT, Henry de (1982). *La Rose de sable*. In Michel RAIMOND (ed.), *Romans* : Vol. II. Paris : Gallimard.

RAIMOND, Michel (ed.) (1982). *Romans*: Vol. II. Paris : Gallimard.

SIPRIOT, Pierre (1982). *Montherlant sans masque* : Tome I*, L'Enfant prodigue (1895-1932)*. Paris : Robert Laffont.

SIPRIOT, Pierre (1990). *Montherlant sans masque* : Tome II*, Écris avec ton sang (1932-1972)*. Paris : Robert Laffont.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0010

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Tra «male gaze» e incapacità di vedere. Una lettura del racconto *Il seno nudo* di Italo Calvino

## Between "Male Gaze" and the Inability to See. Italo Calvino's Short Story *The Naked Bosom*

GIULIA SCIALPI
*Université Paris Nanterre (CRIX)*
*giuliascialpi1@gmail.com*

**Parole chiave**

**Italo Calvino; Palomar; *male gaze*; Laura Mulvey; soggetto imprevisto; corpo.**

Attraverso l'analisi delle strategie di sguardo messe in atto da Palomar nel racconto *Il seno nudo* (1977), l'articolo mira a evidenziare la convergenza fra la problematica letteraria aperta da Calvino e la riflessione teorica affrontata da Laura Mulvey nel suo fondamentale articolo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), ovvero la difficoltà per il soggetto maschile di instaurare col corpo femminile un rapporto rappresentativo che vada al di là di valutazioni estetiche e modelli alienanti per la donna.

Con questa premessa, l'articolo si propone di analizzare l'inadeguatezza dell'osservatore maschile su due diversi piani: quello storico, che riguarda la crisi della mascolinità generata dalla seconda ondata di femminismo degli anni Settanta, e quello teorico-concettuale, che riguarda lo scacco della rappresentazione del femminile messo in luce dalla critica femminista verso il sistema di pensiero, l'immaginario, il linguaggio e l'ordine simbolico occidentale. A questo proposito, l'analisi si servirà di alcuni concetti tratti dal pensiero della differenza sessuale, facendo riferimento specialmente all'opera di Luce Irigaray in Francia e di Carla Lonzi in Italia.

**Keywords**

**Italo Calvino; Palomar; *male gaze*; Laura Mulvey; unexpected subject; body.**

Through an analysis of the strategies of gaze enacted by Palomar in the short story *The Naked Bosom* (1977), the article aims to highlight the convergence between the literary problematic brought up by Calvino and the theoretical reflection addressed by Laura Mulvey in her seminal article *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), that is, the difficulty for the male subject to establish with the female body a representational relationship that goes beyond any aesthetic evaluation and alienating patterns with respect to woman's subjectivity.

Starting from this premise, the article aims to analyze the inadequacy of the male observer on two different levels: the historical one, which concerns the crisis of masculinity generated by the second wave of feminism in the 1970s, and the theoretical/conceptual one, which concerns the checkmate of the representation of the feminine, object of a critical elaboration – towards the Western thought, imaginary, language and symbolic order – brought to light in those very years. In this regard, the analysis will be based on some concepts drawn from the thought of sexual difference (*pensée de la différence sexuelle*), referring especially to the work of Luce Irigaray in France and Carla Lonzi in Italy.

**Introduzione**

In una delle sue più memorabili passeggiate, il signor Palomar cammina solitario su una spiaggia di rari bagnanti; fra loro, una donna prende il sole a seno nudo. Il racconto di Italo Calvino, intitolato proprio *Il seno nudo* (1977), segue quindi la traiettoria incerta compiuta a più riprese dagli occhi di Palomar – i suoi tentativi di sguardo, la sua personale – ma anche collettiva – rappresentazione della donna, quando quest'ultima si rivela essere, a tutti gli effetti, un «soggetto imprevisto». In questo caso, per descrivere l'atteggiamento di Palomar si impiegherà il termine «gaze» in riferimento esplicito all'articolo di Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)*,* ma anche sulla base della definizione fornita da Marita Sturken e Lisa Cartwright nel loro saggio *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*: «A gaze is, in one sense, a kind of look. You may turn your gaze upon objects, places, or others. Whereas a glance is quick, a gaze is sustained. In its verb form, to gaze is to look intently. The concept of the gaze has been used in visual studies to describe looking as an activity involving a range of techniques. Looking away is also a technique of the gaze» (2018: 103-104).

*Il seno nudo* mette in scena una dinamica assimilabile a quella che secondo Mulvey si realizza nel cinema, nel momento in cui un personaggio o la macchina da presa (e quindi l'audience), trovandosi davanti a una figura di donna, finiscono per instaurare con quest'ultima un rapporto di tensione erotica che si risolve generalmente nel piacere della *scopophilia,* (piacere del guardare l'altro come fosse un oggetto) o del *voyeurismo* (piacere del guardare l'altro senza essere visti). Per Mulvey, che si concentra sull'analisi dei temi e delle tecniche convenzionali nel cinema popolare di Hollywood, tale atteggiamento è pressoché irriflesso per il soggetto maschile, il quale è legittimato da una superiorità che non è soltanto quella rappresentativa ed enunciativa concessagli dal suo ruolo di osservatore, ma che è anche, e in modo più radicale, quella epistemologica conferitagli dal fatto stesso di essere un uomo; quindi un soggetto che può leggere il mondo disponendo di strumenti che egli stesso ha messo a punto e che assurgono, dal suo punto di vista, a criterio di oggettività. Come Mulvey spiega, infatti, il *male gaze* non è che la fenomenologia di uno schema di pensiero plasmato dall'immaginario patriarcale, all'interno del quale la donna occupa sempre una posizione subalterna, passiva e sessualizzata: la donna, cioè, non è colei che guarda (né, in generale, agisce), bensì colei che *viene guardata* (ovvero fa scaturire l'azione); la donna è immagine, mentre l'uomo è «bearer of the look» (2016: 15).

In modo non dissimile, nel racconto di Calvino, gli occhi di Palomar, dirigendo la narrazione nel senso di una classica focalizzazione interna, funzionano come vera macchina da presa diretta da un uomo verso il corpo di una donna; del resto, Santoro cita proprio *Il seno nudo* come primo fra quei racconti di Palomar che possono essere considerati «un vero e proprio studio sullo statuto della soggettività cinematografica» (2011: 24).

A partire da qui, leggere questo racconto per mezzo della prospettiva indagata da Mulvey ci sembra un esercizio tanto più significativo se è vero che, come ancora Santoro mette in luce, «in tutti i suoi scritti dedicati al cinema Italo Calvino ha sempre diffuso un'immagine di sé come spettatore *medio*» (2011: 11): questa idea, lungi dal costituire un giudizio di valore riduttivo dell'atteggiamento dell'autore rispetto al *medium* cinematografico, evidenzia la disponibilità dei suoi testi, scritti per mezzo di una componente visuale molto forte, anche a un tipo di analisi – rivolta all'oggetto e al metodo – elaborata nell'ambito dei *Film Studies*.

Inoltre, il racconto in questione occupa una posizione molto specifica all'interno di una raccolta che, nella sua globalità, mette in questione il senso del vedere così come il concetto di rappresentazione, ovvero la possibilità di scrivere un fenomeno (Belpoliti, 1996: 91); tali

problematiche vengono qui a congiungersi con quelle portate dall'«oggetto» specifico del corpo della donna, e quindi aprono ulteriormente l'interrogativo sulla possibilità di rappresentare il femminile nella sua singolarità, ovvero nella sua radicale *differenza*.

### 1. L'osservatore fra «reggipetto mentale» e *male-gaze*

L'azione e la meditazione di Palomar nel racconto *Il seno nudo* sono generate dalla visione di una bagnante che prende il sole a petto scoperto sulla spiaggia: Palomar si addentra nel tentativo di superare questo suo «shock percettivo» assumendo ogni volta un atteggiamento differente, e titubante, rispetto al corpo esposto della donna, secondo una dinamica che, del resto, connota la quasi totalità delle situazioni in cui i personaggi calviniani si trovano in presenza di nudità (Baldi, 2012: 64).

Inizialmente, Palomar si prepara ad avanzare verso la bagnante con atteggiamento distratto, mirato a rispettare «la frontiera invisibile» (1992: 880) che lo separa dalla figura della donna distesa; subito dopo, temendo di risultare offensivo nei suoi confronti – supponendo che la donna desideri o si compiaccia dell'esser guardata – Palomar prova imbarazzo per il proprio rifiuto a vedere, riflettendo su come questo tipo di atteggiamento non faccia che rinforzare il *tabù* della nudità femminile, ripristinando, cioè, quella sorta di «reggipetto mentale» (880) che si interpone fra il soggetto e qualcosa che questi ritiene, di fatto, piacevole allo sguardo: «ossia istituisco una specie di reggipetto mentale sospeso fra i miei occhi e quel petto che, dal barbaglio che me ne è giunto sui confini del mio campo visivo, m'è parso fresco e piacevole alla vista» (880). Palomar si rende conto, cioè, che il suo non guardare appare troppo artificioso e che si tratta di un atteggiamento retrivo e comunque indiscreto: fingere distrazione, più che guardare la donna, denota ancora l'ossessione e la preoccupazione verso pensiero – l'immagine – della sua nudità. Così, passando nuovamente nei paraggi della bagnante, Palomar si decide per uno sguardo che abbracci l'intero paesaggio in cui la donna si trova; uno sguardo generale, dunque, che sappia assorbire la nudità della bagnante nella complessità degli elementi che compongono il panorama che ha davanti. Eppure, anche questo tipo di atteggiamento non è neutro, anzi risente proprio della caratteristica principale del *male gaze,* ovvero l'automatismo che riduce la donna a un oggetto fra gli altri; che riduce il corpo della donna a puro oggetto. Dunque Palomar ritratta e si prepara a tornare, letteralmente, sui propri passi: «Ma sarà proprio giusto fare così? – riflette ancora – o non è un appiattire la persona umana al livello delle cose, considerarla un oggetto, e quel che è peggio, considerare oggetto ciò che nella persona è specifico del sesso femminile? Non sto forse perpetuando la vecchia abitudine della supremazia maschile, incallita con gli anni in un'insolenza abitudinaria?» (881).

L'inquietudine di Palomar deriva, di fatto, proprio dalla percezione che il corpo della donna non è un oggetto come gli altri, bensì qualcosa che provoca in lui un guizzo, un moto di eccitazione. Inoltre, Palomar ritiene che lo svilimento della donna non risieda nella riduzione del suo corpo allo stato di puro elemento paesaggistico, bensì nell'atto di trascurare il potenziale erotico di «ciò che nella persona è specifico del sesso femminile» (881). Spinto da questo pensiero, Palomar torna a correggere il proprio sguardo, stavolta concedendosi un'indulgenza *benevolente* e *grata* sul seno della donna, che a questo punto, infastidita, coprirà la sua nudità per poi allontanarsi dal passeggiatore molesto. Questi concluderà fra sé e sé di aver fatto le spese di quel «peso morto d'una tradizione di malcostume» (882) che lo ha preceduto, suo malgrado.

### *1.1. Un'azione sbilanciata: dinamica del guardare*

All'interno del racconto, Palomar non si riferisce mai alla bagnante nella sua interezza di persona, di donna; il lettore, infatti, non viene messo a parte di nessuna caratteristica – né fisica, né attitudinale – della bagnante, poiché questa viene identificata, fin dal titolo, col suo seno; ridotta a quella goffamente aulica «ricolma luna di pelle più chiara con l'alone bruno del capezzolo» (881), alla «pelle tesa» (881), al «rilievo del seno» (881), alle «cuspidi aureolate» (882); tutto ciò che, con linguaggio appreso dal cinema, diremmo «close ups» (Mulvey, 2016: 17). Palomar è incapace di guardare il corpo della donna se non a pezzi, certamente perché questa *frammentazione* del corpo (Recalcati, 2012: 111) è già operata a priori dal suo desiderio, che ripete inconsciamente la struttura feticistica di un immaginario maschile – certo anche cinematografico – che predilige e isola i soli dettagli eroticizzabili del corpo femminile, fino a renderli motivi centrali. In questo modo, la donna smette di esistere come soggetto integro e autonomo, poiché ogni manifestazione dell'uso libero del suo corpo viene già sempre risospinta verso il polo del desiderio maschile o di un desiderio che, comunque, la oggettifica. L'espressione *male gaze,* in effetti, non si applica esclusivamente allo sguardo maschile rivolto a un corpo femminile, bensì a ogni sguardo che ha come effetto quello di *oggettificare* l'altro; ne consegue che tale sguardo può essere praticato anche al contrario, ad esempio da parte di un'osservatrice, e comunque verso qualunque corpo*,* come Iris Brey spiega molto bene: «Elle considère un plan de torse nu de Brad Pitt comme une forme de *female gaze,* alors que la représentation du corps comme objet de désir, que ce soit un corps masculin ou féminin, reste une forme de *male gaze*» (2020: 11).

Benché Calvino, specialmente nelle sue scritture più influenzate dalla semiologia, tratti i suoi personaggi come pure funzioni o segni, l'assetto testuale del *Seno nudo* ripete, rispetto ai ruoli dei due personaggi, la tradizionale distinzione «mind/body» (Spelman, 1982: 109). La bagnante non pensa e non agisce, ma per mezzo dell'esposizione del suo corpo ha il puro compito di *innescare* l'azione, o la preoccupazione, del protagonista maschile; il suo ruolo è tutto assorbito da quella connotazione che Mulvey definisce come «to-be-looked-at-ness» (2016: 16): «The presence of woman is an indispensable element of spectacle in a normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a storyline, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation» (16).

In questo senso, il personaggio femminile detiene un potere per così dire *passivo,* ovvero rappresenta il contenuto del racconto, mentre contiene – genera, prevede – lo sguardo/azione dell'uomo. Questo equilibrio ambiguo fra le due parti vive di un rapporto che viene descritto dallo stesso Palomar nelle sue *Meditazioni*: «è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda» (1992: 969). Questo significa che l'esistenza dell'oggetto è a priori e autonoma rispetto a quella del soggetto, ma di fatto è il soggetto – l'osservatore – che chiama la cosa a esistere; e ancora, potremmo aggiungere, è la cosa guardata a innescare in chi guarda non solo il guizzo percettivo, ma soprattutto l'interrogazione sul senso stesso del guardare. In questo modo, la donna esiste unicamente per lo sguardo maschile e l'ambigua logica servo-padrone, che organizza e determina i rapporti uomo-donna all'interno dell'economia sociale, si ripresenta, in forma non diversa, nel cinema come sulla pagina scritta.

## 2. «Imprevedibilità» di un nuovo soggetto storico

Una logica così organizzata vive del momento della crisi, suo vero punto di inversione e dunque di mantenimento. Tale crisi è sotto gli occhi del lettore fin dal primo momento, quando il personaggio della bagnante si manifesta a Palomar come la figura di un'alterità irriducibile, a

cui possono rivolgersi soltanto dei tentativi di rappresentazione, ma nessuna vera realizzazione di questa. *Il seno nudo* racconta una crisi dello sguardo che è, innanzitutto, il riflesso immediato di una crisi storico-culturale, all'interno della quale il protagonista Palomar, «Uomo nervoso che vive in un mondo frenetico e congestionato» (1992: 876), non riesce a *vedere* chiaramente. Si tratta, certo, anche di un effetto di spostamento sul personaggio di quell'insofferenza verso i tempi che aveva caratterizzato lo stesso Calvino, come Donnarumma ricorda commentando *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Tutto il Viaggiatore, pur nel suo *understatement*, diventa un congedo insofferente dalla cultura degli anni Settanta, con i suoi miti e i suoi ideologismi sulla rivoluzione e il femminismo, la psicoanalisi e la sessualità. Se Calvino aveva avuto interesse e simpatia per il Sessantotto, il Settantasette (del terrorismo, non è neppure il caso di dire) lo trova estraneo, perplesso, ostile» (2008: 143).

La perplessità di Calvino si traduce allora nell'ambiguità di Palomar: questi, pur criticando la cultura cattolica[1] terrorizzata dal sesso che ha caratterizzato l'Italia dal secondo dopoguerra in poi, non pare tuttavia in grado di rigettarla né col suo comportamento, né tanto meno col ragionamento, che, in definitiva, vortica incerto su se stesso, incapace di giungere a un pensiero alternativo. L'atteggiamento di Palomar, infatti, sembra tradire continuamente le sue intenzioni più sincere – quelle di guardare la donna fin dal principio, apertamente, malgrado tutto – mentre la critica che egli rivolge a «secoli di pudibonderia sessuomaniaca e di concupiscenza come peccato» (1992: 882) sembra piuttosto forzata, incidentale, non sufficientemente argomentata: si direbbe che questa prenda di mira più una repressione del desiderio maschile verso l'altro sesso, che non l'avversione collettiva verso la liberazione sessuale della donna.

### *2.1. La cornice di senso e l'immaginario maschile*

Ragionare sul *male gaze* di Palomar significa anche interrogare l'immaginario legato al corpo e al ruolo della donna che traspare dal *Seno nudo*; come scrive Brey, ancora sull'onda della riflessione aperta da Mulvey: «Ce n'est donc pas s'opposer au désir du cinéaste de filmer des femmes comme des culs, mais interroger la façon dont ces culs sont filmés et ce qui résulte du regard que porte le ou la cinéaste sur les êtres» (2020: 30). Bisogna allora evidenziare come, ragionando sul seno esposto della donna, Palomar lo abbia naturalmente inscritto all'interno di una precisa cornice di senso, quella dell'«intimità amorosa» – per quanto, all'altezza degli anni Settanta, questa sua considerazione possa risultare quanto meno ingenua. Questa osservazione di Palomar non solo tratta il corpo della donna con un paternalismo nostalgico e dunque romanticizzante, ma soprattutto rivela la spontaneità con cui il soggetto maschile sottintende che esista un «uso»[2] del corpo della donna che è più legittimo – dunque rappresentabile – di tutti gli altri; un uso prescritto che identifica la nudità della donna unicamente con la situazione che prepara l'incontro sessuale con l'uomo. In questo modo, la cornice dell'intimità amorosa in

[1] Così, nel romanzo *Un amore* (1963), Dino Buzzati commenta l'imbarazzo sessuale del suo protagonista Antonio Dorigo: «Ma soprattutto c'era forse in questo suo sentimento la traccia incancellabile dell'educazione avuta: cattolica, severamente avversa ai fatti sessuali. Per cui fra lui e le donne giovani c'era stata sempre una barriera, e le donne erano qualcosa di illecito e l'atto carnale una specie di mito» (1963: 21).

[2] Il termine "uso" è qui impiegato in maniera polemica, volta a sottolineare l'alienazione che l'immaginario maschile, espresso in questo caso da Palomar, impone al corpo della donna. Il termine, quindi, è specificamente impiegato nell'accezione descritta da Agamben come segue: «L'espressione *uso del corpo* (*heu tou somatos chresis*) si legge all'inizio della Politica di Aristotele (1254b 18), nel punto in cui si tratta di definire la natura dello schiavo. […] Aristotele comincia col definire lo schiavo come un essere che, *pur essendo umano, è per natura di un altro e non di sé*» (2014: 21).

cui Palomar rinchiude la donna – e anche questa particolare donna che è la bagnante – la priva della sua singolarità, sottomettendola a norme di comportamento che risultano evidenti e giuste soltanto all'interno di una delimitazione patriarcale; una simile attribuzione di ruoli è così commentata da Irigaray: «The woman is wife and mother. But this function, for her, corresponds to an abstract duty» (1991: 169). Procedere con questa logica alienante, dunque, significa far sbiadire (*effacer*) la soggettività della donna – privarla della sua «imprevedibilità» – nel tentativo di porre rimedio a quel particolare momento di angoscia che è ravvisabile nello sguardo di Palomar e che Mulvey definisce, proprio al cuore della sua argomentazione, come ansia di castrazione:

> […] in psychoanalytic terms, the female figure poses a deeper problem. She also connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of penis, implying a threat of castration and hence the unpleasure. […] The male unconscious has two avenues of escape from this castration anxiety: preoccupation with re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object […]; or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous (hence over-valuation, the cult of the female star). (2016: 19; 20)

Tale angoscia ancestrale viene riattivata, per Palomar, dagli eventi che connotano il frangente storico-culturale degli anni Settanta, ovvero la rivoluzione del costume sessuale che sta ormai travolgendo la società – tanto più che il Settantasette, anche nel panorama degli anni Settanta, non è un anno come gli altri. In questo momento, la minaccia della castrazione è rappresentata dal pericolo, quanto meno teorico, di un rovesciamento del sistema patriarcale messo in atto dall'avanzamento di una nuova soggettività femminile, per cui la rivendicazione della libertà del corpo rappresenta uno dei principali avamposti dell'emancipazione. Palomar rappresenta quindi l'uomo che si trova davanti all'avanzata storica e simbolica del «Soggetto Imprevisto» (Lonzi, 1974: 60), e che non ha nessuno strumento – nessuna protesi immaginativa né concettuale – per farvi fronte. È in questo senso che Carla Lonzi parla di *soggetto imprevisto,* ovvero di un soggetto femminile che viene a imporsi *ex-novo,* che non è assimilabile a nessun tipo di rappresentazione pre-esistente, né eterodiretta. Tale imprevedibilità del femminile – la sua singolarità[3] – è il risultato dell'acquisizione di coscienza rispetto alle costrizioni millenarie in cui la donna è stata rinchiusa: il femminismo degli anni Settanta, così, appare come il momento in cui la donna si pone finalmente al di fuori della logica servo-padrone che regge il sistema patriarcale (23); il risultato è un'azione storica che mette davvero l'uomo nella condizione di spettatore delle azioni e delle rivendicazioni delle donne, invece che di agente diretto.

In questo modo, la nudità della donna non è più per Palomar soltanto un *oggetto* da osservare, ma è anche l'osservatorio privilegiato di un presente che cambia. Per salvarsi dall'inquietudine che questo genera, Palomar non ha altra scelta che quella di ricondurre il

[3] In questo caso, impieghiamo il concetto di «singolarità» nella doppia accezione descritta da Deleuze: «La *singularité* devrait être ici entendue à la fois selon la valeur que lui donne Deleuze d'*événement idéal* ou de *ponctualité essentiellement pré-individuelle, non personnelle, a-conceptuelle* (*Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969: 67), et selon la valeur que la langue donne au mot lorsqu'elle lui fait signifier *étrangeté, anomalie,* et encore selon la valeur de *surprise…*» (Nancy, 1988: 78).

corpo nudo della donna all'interno di un immaginario rassicurante, tradizionale e stabile; all'interno di una *pruderie* anacronistica che sola permette di neutralizzare la vulnerabilità e l'angoscia di castrazione di ogni osservatore maschile.

**3. Ritirare lo sguardo: irrappresentabilità della donna**

A una lettura più ampia, Palomar è protagonista di una crisi più radicale di quella storica: si tratta dello scacco epistemologico derivante dallo scarto esistente fra il soggetto femminile e i modelli di rappresentazione di quest'ultimo dominanti nel pensiero occidentale, cioè disponibili al soggetto maschile nella sua percezione e descrizione della realtà. In questo senso, la bagnante che scopre il suo seno alla vista dei passanti non è irrappresentabile perché nuda al di fuori di un contesto prescritto, bensì perché la sua nudità, in assoluto, richiama la sua esistenza di soggetto *altro.*

Proprio nel 1977, la filosofa belga Luce Irigaray pubblica presso le Éditions de Minuit un saggio destinato a rivestire un'importanza capitale nello svolgersi del pensiero femminista dei decenni a venire, ovvero *Ce sexe qui n'en est pas un.* Il saggio si configura come una raccolta dei principali saggi che la filosofa ha pubblicato fra il 1973 e il 1976, in cui analizzava diversi aspetti della questione centrale del suo pensiero e poi fondativa di tutto il pensiero della differenza sessuale (*pensée de la différence sexuelle*): all'interno di un orizzonte linguistico e simbolico «fal-logo-centrico»[4], ovvero fondato sulla superiorità del fallo, la significazione del femminile in quanto alterità assoluta si dà come impossibile. Ogni discorso elaborato sul femminile, infatti, è già sempre intriso di 'maschilità', di una cultura concepita dal soggetto maschile – il quale si proclama *universale*, e si considera *neutro* – che risponde unicamente alla logica della rappresentazione del *medesimo;* rispetto a tale modello, la donna (il femminile) non può che percepirsi come alienata. Questo immaginario riposa su una lunga tradizione che dal pensiero classico (Platone) arriva nella modernità (Hegel) e dà i suoi frutti maggiori nella teoria psicanalitica elaborata da Freud; quest'ultimo, infatti, non tratta mai il femminile come soggetto autonomo, ma solo come accessorio nella storia dello sviluppo psico-sessuale dell'uomo, rispetto a cui la donna non è che un riflesso negativo, difettoso e nefasto (poiché castrata); la sessualità della donna quindi è concepita esclusivamente a supporto del mantenimento del prestigio del fallo all'interno dell'economia sessuale e sociale. Così il pensiero di Freud si configura come la più solida base al discorso occidentale sul rapporto fra i sessi: «Le projet téléologiquement constructeur qu'il [Freud] se donne est toujours aussi un projet de détournement, de dévoiement, de réduction, de l'autre dans le Même. Et, dans sa plus grande généralité peut-être, *d'effacement de la différence des sexes* dans les systèmes auto-représentatifs d'un *sujet masculin*» (1977: 72).

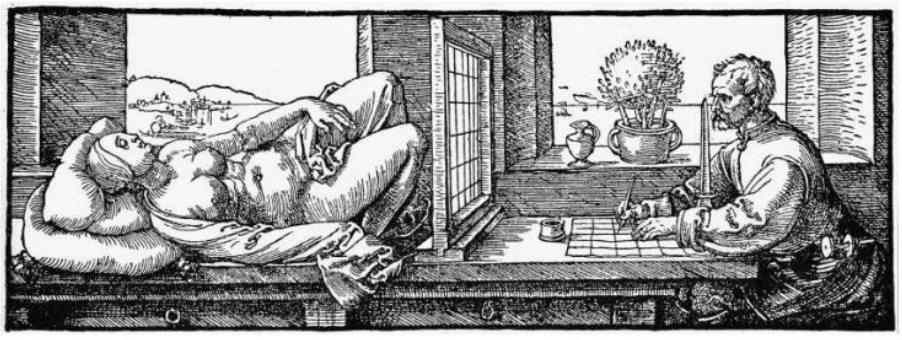
La teoria della sessualità elaborata da Freud è anche una teoria della rappresentazione – o meglio dell'«auto-rappresentazione» – che non contempla alcuno spazio di esistenza autonoma per un soggetto *differente* rispetto all'universale maschile: in questa prospettiva, la crisi di Palomar è la crisi di una rappresentazione che non può realizzarsi né per mezzo dell'identificazione, né per mezzo della specularità e che per questo non ha strumenti per confrontarsi radicalmente con l'esistenza dell'altro. L'alterità della donna, infatti, deve costituirsi *in quanto tale,* ovvero in modo assoluto – né per opposizione, né per un rapporto di

[4] Tale espressione («phal-logo-centrisme») ha origine nel pensiero del filosofo Jacques Derrida, che indica, con questo neologismo, la struttura simbolica che nella sua interezza mira a salvaguardare la dimensione trascendentale del fallo.

differenza specifica con un modello: come Irigaray spiega, la donna non è l'altro dello *stesso*, come Freud vorrebbe, bensì un *altro* assolutamente assoluto[5]. Alla luce di questa analisi, il racconto *Il seno nudo* racconta la crisi di un osservatore la cui pratica dello sguardo non potrà che rivelarsi limitata e ottusa, poiché radicalmente impossibilitata a uscire da uno schema di pensiero che in generale non comprende la donna, anche al di là di quelli che possono essere gli specifici condizionamenti storici e culturali.

### *3.1 Il corpo rompe lo schema? Rappresentazione di un'impossibilità*

L'incisione di Dürer *Il disegnatore della donna sdraiata,* voluta da Calvino sulla copertina della prima edizione di *Palomar,* anticipa in sé la meditazione elaborata nel *Seno nudo*: Palomar, infatti, fronteggia la stessa difficoltà del disegnatore düreriano, il quale, avendo riprodotto la griglia sul foglio bianco, non è riuscito a tracciarvi alcun segno riferito al disegno del corpo della donna e ha nel frattempo svelato la propria tecnica ai suoi osservatori.



Albrecht Dürer, *Draftsman Drawing a Reclining Nude*, illustration from The Painter's Manual, 1525

A partire da questa riflessione, Sturken e Cartwright affermano che il corpo umano non si presta ad essere ritratto attraverso una griglia, strumento che sarebbe più utile, ad esempio, nel caso di un disegno architettonico; la principale argomentazione fornita è la seguente: «The grid's precision […] can drain the living body of its mobility and fluidity» (2018: 154). Allo stesso modo, *Il seno nudo* è leggibile come una critica di Calvino al metodo della griglia e alla prospettiva unica che essa impone, là dove sarebbe necessario ricorrere alla *molteplicità* (Belpoliti, 1996: 99). Il problema centrale del racconto, infatti, è precisamente quello di scrivere il corpo nella sua tridimensionalità concettuale; si legga, ad esempio, quanto scrive il filosofo Jean-Luc Nancy a proposito della complessità del seno femminile: «le sein de la femme, masse qui localise de si nombreuses ectopies. Nourriture, objet séparé, visibilité du sexe, mouvement indépendant, érection, débordement, doublement, inversion du poitrail vigoreux, naissance de la courbe, naissance du fruit» (2000: 75). Da qui, l'inevitabile "essere in movimento" del seno anche nell'immobilità del corpo; poco importa, allora, che nella sua «ex-peau-sition» (2000: 31) la donna sia immobile e dunque apertamente disponibile allo sguardo altrui, poiché lo scacco di Palomar non è visivo, bensì profondamente concettuale; così Belpoliti: «Il signor Palomar non ha problemi a vedere il mondo e i fenomeni che vi accadono, il suo vero problema è quello di scrivere i fenomeni» (1996: 91). Del resto, proprio riflettendo sulla questione dell'imprendibilità/irrappresentabilità del corpo, ancora Nancy si esprime come segue: «Soit à

[5] Intendiamo dire che la *differenza* della donna è da intendersi come il «das ganz Andere» (*totalmente altro*) di Heidegger, il «tout autre» di Derrida, o il «tout-autre qu'autrui» di Deleuze; non un altro dello *stesso*, ma un altro assoluto (*ab-solutus*).

écrire, non pas *du* corps, mais le corps même. Non pas la corporéité, mais le corps. Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps» (2000: 12) ; e infine «celui qui écrit ne touche pas sur le mode de la saisie, de la prise en main (du *beigreifen* = saisir, s'emparer de, qui est le mot allemand pour "coincevoir"), mais il touche sur le mode de s'adresser, de s'envoyer *à* la touche d'un dehors» (2000: 19). Nessuno strumento – griglia, disegno o scrittura – arriva mai a «com-prendere» il corpo, a causa dell'estraneità assoluta di quest'ultimo, della sua natura *aperta*: «L'*excription* de notre corps, voilà par où il faut d'abord passer. Son inscription-dehors, sa mise *hors-texte* comme le plus *propre* mouvement de son texte: le texte *même* abandonné, laissé sur sa limite» (2000: 14). Il corpo, per Nancy, non può essere *scritto,* ma soltanto «e-scritto» (*ex-crit*): dunque si colloca già sempre al di fuori della scrittura e della rappresentazione.

Potremmo concludere, quindi, che è in presenza di questa problematica che il pensiero di Palomar si blocca, ovvero di fronte alla difficoltà generale di scrivere il corpo e di fronte alla difficoltà specifica di scrivere e «com-prendere» il corpo femminile, qui rappresentato per sineddoche dal seno. Così, il pensiero di Palomar è destinato a vorticare, per convergere puntualmente in semplificazioni che vengono percepite come legittime, e che di fatto lo sono, poiché ripetono schemi di pensiero fortemente radicati nella collettività – è il senso comune degli uomini, quella «prosa del mondo» riferita da Celati sulla scorta del pensiero di Merleau-Ponty, nonostante e attraverso la quale Palomar tenta di costruire la propria visione del mondo.

La griglia, d'altro canto, fin dal principio fornisce a Palomar una soluzione semplificata al suo problema: essa offre allo sguardo un corpo già diviso, sezionato, e dunque risparmia all'osservatore maschile la difficoltà di dover guardare (e considerare) la donna come una persona intera, invece che come un *seno nudo.* Guardare al di là del *male gaze* è uno sforzo che non approda a un vero e proprio risultato; la griglia di Palomar, in questo caso, ha funzionato come un filtro, come una lente viziata da uno *sguardo mentale,* che ha fatto suoi gli atteggiamenti e i discorsi collettivi sul corpo della donna e che si può definire, a tutti gli effetti, *male gaze* – conclusione tanto più problematica se si considera che un punto fondamentale del *Manifesto di rivolta femminile* recitava proprio: «Non vogliamo d'ora in poi tra noi e il mondo nessuno schermo» (1974: 14).

**Conclusioni**

Il finale del *Seno nudo* viene a configurarsi come una sorta di de-responsabilizzazione culturale, ovvero come la giustificazione di un'insufficienza personale di Palomar per mezzo dell'incapacità collettiva (generazionale) di guardare, e dunque di rappresentare, la donna in quanto soggetto, la donna che si emancipa anche per mezzo di un uso libero del proprio corpo. Così Palomar, riportando l'attenzione sul contesto in cui egli ha fino a quel momento vissuto, trasforma la sua incapacità personale in un'impossibilità pressoché oggettiva: a sua discolpa, infatti, egli ammette di appartenere a «una generazione matura», sostanzialmente estranea alle rivendicazioni femminili contemporanee. Eppure, questo non dovrebbe impedirgli di «saluta[*re*] con favore questo cambiamento nei costumi, sia per ciò che esso significa come riflesso d'una mentalità più aperta nella società, sia in quanto una tale vista in particolare gli riesce gradita. È quest'incoraggiamento disinteressato che egli vorrebbe riuscire a esprimere nel suo sguardo» (1992: 882).

Affermazione ambigua, performativa*,* non convincente, che riconferma con efficacia quella «vecchia abitudine della supremazia maschile» (881) rispetto alla quale Palomar ha già tentato un ragionamento critico, tuttavia non supportato da alcun comportamento autentico

nei confronti della bagnante. In particolare, l'idea di Palomar che le donne abbiano bisogno di incoraggiamento da parte degli uomini per portare avanti le proprie lotte manifesta un paternalismo di fondo che si traduce in uno sguardo nient'affatto disinteressato, contrariamente a quanto egli vorrebbe far credere. Così, la figura di Palomar diviene qui immagine di un femminismo di facciata, che supporta la lotta delle donne soltanto su un piano teorico e praticamente soltanto nella misura in cui egli può trarne un minimo vantaggio – ciò che abbiamo definito, in questo caso, con l'espressione di «Visual Pleasure».

La questione dello sguardo convoca al contempo una dimensione pratica e teorica, poiché esso non è che la proiezione esteriore di uno schema di pensiero radicato nella società patriarcale e di una dinamica del desiderio che concepisce la donna unicamente come strumento del piacere maschile. Così, la rappresentazione che Palomar può dare del corpo della donna – la frammentazione della sua persona – ricava già sempre la propria legittimità dal discorso di una collettività che sta entrando in crisi di fronte al vacillare di un assetto culturale che non è mai stato messo in discussione con così tanta forza come negli anni Settanta.

Da una parte, abbiamo le rivendicazioni femministe rispetto alle quali Palomar, pur predisponendovisi, non può che percepirsi come estraneo, esponente di una generazione non direttamente interessata al cambiamento; d'altra parte, abbiamo uno schema di pensiero e di linguaggio inevitabilmente ancorato su posizioni che abbiamo definito «fal-logo-centriche», rispetto alle quali l'esistenza libera del corpo della donna e della donna come soggetto di rappresentazione – al di là di qualsivoglia modello – si danno come un'impossibilità. Palomar è la figura di un pensiero colto in questa *impasse*, incapace di sottrarsene completamente, ma pur sempre in grado di riconoscere il proprio sguardo limitato; ed è precisamente in questo suo interrogarsi, anche di fronte a dinamiche sedimentate e apparentemente non questionabili, che il cammino di Palomar trova, ad ogni modo, la sua più promettente spinta.

**BIBLIOGRAFIA:**

AGAMBEN, Giorgio (2014). *L'uso dei corpi.* Vicenza: Neri Pozza.

BALDI, Enzo (2012). La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino. *Incontri. Rivista europea di studi italiani, 27, 2,* 60-68.

BELPOLITI, Marco (1996). *L'occhio di Calvino.* Torino: Einaudi.

BREY, Iris (2020). *Regard féminin. Une révolution à l'écran.* Paris: L'Olivier.

BUZZATI, Dino (1963). *Un amore.* Milano: Mondadori.

CALVINO, Italo (1992). *Romanzi e racconti.* A cura di Mario BARENGHI e Bruno FALCETTO. Milano: Mondadori.

DONNARUMMA, Raffaele (2008). *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*. Palermo: Palumbo.

IRIGARAY, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un.* Paris: Editions de Minuit.

IRIGARAY, Luce (1991). Love Between Us. In Eduardo CADAVA (coord.), *Who Comes After the Subject?* (pp. 167-177). New York and London: Routledge.

LONZI, Carla (1974). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti.* Milano: Rivolta Femminile.

MULVEY, Laura (2016). *Visual Pleasure and Narrative Cinema.* London: Afterall.

NANCY, Jean-Luc (1988). *L'expérience de la liberté.* Paris: Galilée.

NANCY, Jean-Luc (2000). *Corpus.* Paris: Métailié.

RECALCATI, Massimo (2012). *Ritratti del desiderio.* Milano: Raffaello Cortina.

SANTORO, Vito (2011). *Calvino e il Cinema.* Macerata: Quodlibet.

SPELMAN, Elizabeth (1982). Woman as Body: Ancient and Contemporary Views. *Feminist Studies, 8, 1,* 109-131.

STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa (2018). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture.* (3rd ed.). Oxford University Press.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0011

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Manuel Payno: la sangre de *Los Bandidos*

## Manuel Payno: The Blood of *The Bandits*

LILIÁN ILLADES AGUIAR
*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*
*lilianillades@gmail.com*

**Palabras clave**

**sangre; violencia; bandidaje; México; siglo XIX.**

Manuel Payno fue un personaje polifacético como el conjunto de su obra. En el transcurso de su vida se desempeñó como funcionario, militar, diputado, periodista, diplomático, maestro y literato. Su novela más notable es *Los Bandidos de Río Frío. Novela Naturalista, Humorística, de Costumbres, de Crímenes y de Horrores* y ha sido distinguida por la crítica literaria como la más célebre obra costumbrista de la literatura mexicana del siglo XIX. El texto retrata la vida cotidiana de los diferentes sectores que componían a la sociedad mexicana en las décadas inmediatas a la independencia del país, al sellarse su separación de la monarquía española. En el espacio temporal que abarca la obra sobresalen como rasgos distintivos del nuevo país la inseguridad en los caminos, el bandidaje, el asalto, el robo, el secuestro, el contrabando, la corrupción institucional, la opulencia de una minoría en contraste con la miseria de la mayoría. El conjunto de males que aquejaban al nuevo país fluye en el cauce de la vasta narración, en donde la sangre y su múltiple tratamiento son el objeto de atención del presente texto; destacan en su infausto derramamiento los bandidos que operaban en la zona de Río Frío, alto obligado en el camino nacional que conectaba a México y Puebla a través del sistema de diligencias.

**Keywords**

**blood; violence; banditry; Mexico; 19th century.**

Manuel Payno was a multifaceted character as the whole of his work. During his life, he worked as a civil servant, military officer, congressman, journalist, diplomat, teacher and writer. His most notable novel is *The Bandits from Río Frío. A Naturalistic and Humorous Novel of Customs, Crimes and Horrors*, which has been acclaimed by literary critics as the most renowned work of social customs in 19th century Mexican literature. The text portrays the daily life of the different sectors that made up Mexican society in the decades immediately following the country's independence, when its separation from the Spanish monarchy was sealed. In the time span covered by the work, the insecurity on the roads, banditry, assault, robbery, kidnapping, smuggling, institutional corruption, and the disparity between the opulence of a minority and the misery of the majority emerge as distinctive features of the new country. The numerous calamities that afflicted the newly established nation are depicted throughout the extensive narrative, where blood and its multiple treatment are the primary focus of the present text. The bandits who operated in the area of Río Frío, an obligatory stop on the national road that connected Mexico and Puebla through the stagecoach system, stand out for their infamous bloodshed.

**Introducción**

Como cónsul de México en España (1888-1891) Payno publicó *Los Bandidos de Río Frío* en Barcelona. La novela llegó a los lectores mediante entregas periódicas, signadas con el pseudónimo "Un Ingenio de esta Corte" (Payno, 1928: I, 10; II, 664-665, 675). El texto ha sido considerado el más representativo acerca de la cultura de los mexicanos. Con fina agudeza, el autor devela multitud de aspectos de la sociedad urbana y rural de aquella época.

Dentro de las corrientes literarias, la novela se inscribe en el romanticismo tardío de las letras nacionales. En la narrativa despunta un suceso histórico que condujo a investigar el origen, funcionamiento y desarticulación de la camarilla de bandidos más importante que se organizó en la década de 1830, la cual operaba en la capital y el camino que la comunicaba con el puerto de Veracruz. La indagación judicial se integró con las declaraciones de 425 testigos (Castro, 1839: 10, 13). La cabeza de aquella caterva de bandidos fue un militar que se desempeñaba al servicio del presidente de la República.

Dentro de la variedad de temáticas abordadas salta a la vista la omnipresencia de la sangre, pero antes de entrar en esta materia me ocuparé de esclarecer los lazos consanguíneos del propio autor, con el afán de contribuir a la conformación de su genealogía.

**La familia Payno**

Cuando aquellos bandidos fueron sentenciados, Manuel Payno contaba con 19 años. Nació en la capital del país el 28 de febrero de 1820, según consta en su partida de bautismo, lo que contradice la afirmación habitual del año de 1810; tampoco portaba el apellido Flores por el lado materno (APASMCD, LBE, 19.02.1820: 37 fte.). Mis aseveraciones se fundamentan en documentos sacramentales.

El escritor nació del matrimonio entre José Manuel Payno y Bustamante (González) y María Josefa Cruzado (Pardo), celebrado el 22 de febrero de 1818. El contrayente, natural de la capital, fue hijo de José Manuel Payno y Bustamante y de Rafaela González; ella era hija de José Francisco Cruzado y de Ana Pardo (APASMCD, LME, 22.02.1818, f. 124 vta.-125 fte.)[1]. El padre del autor, emparentado por la línea paterna con el general Anastasio Bustamante (Villaseñor y Villaseñor, 1972: I, 177), presidente de México de 1830 a 1832, participó en la política como diputado (Payno y Bustamante, 1840: 35) e hizo una larga carrera en la administración de aduanas y en el Ministerio de Hacienda, ramo en el que su vástago inició su actividad laboral (Paz, 1888: 101).

Dos años después del matrimonio de sus padres, Manuel Payno Cruzado fue bautizado en la parroquia de la Asunción del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México:

> El 29 de febrero de 1820 […] bauticé a un niño español que nació ayer, púsele por nombres José Manuel Román, hijo legítimo de legítimo matrimonio de don José Manuel Bustamante y de doña María Josefa Cruzado; nieto por línea paterna de don José Manuel Bustamante y doña Rafaela González; y por la materna de don José Francisco Cruzado y doña Ana Pardo; fueron padrinos don José María Chico

[1] El apellido materno del padre del contrayente era García-Malabear y el nombre completo de su esposa era Rafaela Andrea González Trujillo.

> Condarco y doña Agustina de Sein y Bustamante […]. (APASMCD, LBE, 29.02.1820, f. 37 fte.)[2]

Se desconoce el número de hermanos de Manuel Payno, probablemente el primogénito, pero se tiene noticia del nacimiento de José Luis Miguel Román de los Dolores en 1829. El nombre de los progenitores aparece incompleto como en la partida de bautismo del escritor (APASMCD, LBE, 28.02.1829, f. 117 fte.-vta.). Alejandro Villaseñor redactó unos apuntes biográficos que prologan las *Novelas cortas* de Payno asentando que éste nació el 21 de junio de 1810 y que su madre era Josefa Flores; sin embargo, no proporciona sus fuentes (1972: v).

A la muerte de la madre de los hermanos Payno, en 1838, el viudo desposó en segundas nupcias a su parienta María de la Luz Ábrego García-Malabear (APASMCD, LM, 30.11.1895, f. 112 vta.-113 fte.). La pareja procreó una decena de hijos entre 1839 y 1852. Los medio hermanos del escritor fueron María de la Paz, Juan, Manuel (quien falleció al año siguiente de su nacimiento), José María, Felipe, un segundo Manuel (con quien se rescataba la memoria del difunto hermano, como solía suceder), Joaquín, Carlos, Adolfo y Julio, todos de apellido Payno Bustamante Ábrego.

A punto de cumplir 27 años, Manuel Payno Cruzado desposó a Guadalupe González:

> En 20 de enero de 1847 con licencia del señor licenciado don Ignacio Velázquez de la Cadena, cura interino de esta Santa Iglesia, previo el despacho de dispensa de proclamas que concedió el señor licenciado don Francisco Patiño, tesorero dignidad de esta Santa Iglesia, vicario capitular de este arzobispado, yo fray Manuel Pinzón, religioso del orden de Nuestro Padre San Francisco estando en la capilla de Servitas del convento del expresado orden a las nueve de la mañana asistí a la celebración del matrimonio que don Manuel Payno y Bustamante, soltero de veinte y siete años de edad, natural y vecino de esta ciudad, hijo legítimo del señor don Manuel Payno y Bustamante y de doña Josefa Cruzado difuntos; *in facie ecclesiae* contrajo con doña Guadalupe González doncella de diez y ocho años de edad, natural de Morelia y vecina de esta ciudad hija legítima de don José González y de doña Ángela de la Torre, difuntos, siendo padrinos el señor general don José Gómez de la Cortina y doña Dolores Valdiviezo, y testigos don Guillermo Prieto y don José Ignacio Padilla; y en la celebración de la misa recibieron las bendiciones nupciales. (APASMCD, LM, 20.01.1847, f. 72 vta.-73 fte.)

Cabe destacar que el padrino de la boda fue el III conde de la Cortina, político, científico y protector de las bellas artes, y como testigo rubricó la partida su *alter*, colega y entrañable amigo, Guillermo Prieto.

Guadalupe dio a luz a un varón el 29 de agosto de 1848. Por peligro de muerte, la criatura fue bautizada ese día con el mismo nombre del celebrante Juan Manuel de Urizar y Peralta, arzobispo de Cesárea y vicario capitular del arzobispado de México, acudiendo al domicilio de los Payno González en la casa número 23 de la calle de Santa Clara, actual calle de Tacuba (APASMCD, LBE, 29.08.1848, f. 81 fte.). En esta partida quedó asentado que el padre era

[2] El lector se podrá percatar de la ausencia del apellido Payno en los nombres del padre y abuelo, porque el amanuense parroquial no los registró. En documentos posteriores se apreciará la consistencia de la genealogía.

Manuel Payno y Cruzado y la madre Guadalupe González de la Torre; también se consignó el segundo apellido de los abuelos maternos: José González Escobar y Ángela de la Torre y Bustamante (APASMCD, LBE, 29.08.1848 f. 81 fte.). Ángela comparte apellido con el creador de *Los Bandidos*, lo que hace suponer que entre éste y su esposa existiría algún lazo de parentesco. Es importante hacer notar que Juan Manuel fue apadrinado por Juan de la Granja y la "[…] excelentísima señora doña Andrea Arce de Otero […]" (APASMCD, LBE, 29.08.1848 f. 81 fte.)[3]. El padrino, de origen vizcaíno, fue quien instaló el telégrafo electromagnético en México, en tanto que la madrina estaba casada con el connotado jurista y político jalisciense Mariano Otero y Mestas.

Cinco años después, el 19 de febrero de 1853, nació Trinidad María Guadalupe Loreto Jesús Josefa Ignacia Francisca de Paula Soledad Federica. La pequeña fue apadrinada por Jorge Madrigal y Rita González, acaso su tía (APASMCD, LBE, 22.02.1853, f. 28 vta.). A los 29 años, Trinidad se casaría con Ernesto Elorduy Medina, reconocido pianista y compositor mexicano. Este matrimonio procreó un par de hijos: Elsa y Raúl. Ella vivió hasta 1959, mientras que su hermano había fallecido desde 1928. Previo al deceso del varón, él y su hermana otorgaron su permiso para llevar a la prensa *Los Bandidos*…[4], en la que se lee lo siguiente: "Única edición autorizada por sus herederos y corregida con vista de los apuntes y borradores facilitados por los mismos […]" (Payno, 1928: s.n.p.). Los hermanos agradecían que la publicación quedara integrada a la colección intitulada Biblioteca Popular de Autores Mexicanos, que a la sazón dirigía Luis González Obregón.

Un tercer hijo de Payno y Guadalupe fue Manuel Cosme Ángel, nacido en 1855 (APASMCD, LBE, 02.10.1855). En esta partida bautismal el cura consignó completos los apellidos de ambos padres, así como el apellido paterno de los abuelos del recién nacido. El cuarto hijo fue llevado a la pila en 1858 y recibió por nombres Pablo Emilio Rafael Trinidad. En el acta se menciona la filiación del bautizado como en los casos anteriores, con la circunstancia de que ahora se señala como abuelos maternos a don José González de la Torre y Ángela de la Torre (APASMCD, LBE, 18.03.1858, s.n.f.)[5]. Es importante mencionar que los ayudantes o los curas que administraban los diferentes sacramentos no siempre registraban los nombres completos de los padres, abuelos y padrinos de los bautizados, casados o fallecidos; asimismo, era muy común intercambiar o suprimir algunos de los apellidos compuestos e incluso prestar el apellido de uno de los cónyuges al otro.

Entre 1858 y 1864 falleció doña Guadalupe y el viudo escritor contrajo segundas nupcias:

> [Al margen] don Manuel Payno con la señora Dolores Zamora. Casados y velados.
> En la parroquia de Orizaba a 20 de marzo de 1865 habiendo amonestado como dispone el Santo Concilio de Trento, no resultó impedimento alguno canónico

[3] El apellido materno de la jalisciense Andrea Arce era Garibaldo y contrajo nupcias el 29 de julio de 1836, el matrimonio procreó siete hijos.

[4] A través del *Diario Oficial*, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público publicó el decreto que concedió a Elsa Elorduy Payno una pensión de 240 pesos mensuales, como hija del ilustre maestro y compositor Ernesto Elorduy, siempre y cuando permaneciera soltera (DO, 08.03.1946, p. 2). Dos años después, Elsa solicitó a la Cámara de Diputados aumento a su pensión (Legislatura XL, año III, periodo ordinario, t. 1, *Diario* 44, 31.12.1948). En 1952 se decretó que la pensión para la peticionaria sería de 20 pesos diarios (DO, 29.02.1952, p. 3). En 1951, Elsa formaba parte del Comité Técnico del Grupo 13 Metropolitano, organizado para propagar las conquistas del SONIDO 13 y la nueva técnica musical del maestro Julián Carrillo.

[5] El menor falleció el 16 de enero de 1859.

> contra don Manuel Payno de 41 años, natural de México, vecino de Orizaba, viudo de doña Guadalupe González, ni contra la señorita doña Dolores Zamora, doncella de veintinueve años, natural de Veracruz y hace algún tiempo vecina de Orizaba, hija legítima de don José Miguel Zamora y de doña Manuela Tejada […]. (APSMO, LM, 20.03.1865, f. 84 fte.)

Para ese entonces, Payno contaría en realidad con 45 años y pudo haber disminuido su edad para acortar la diferencia con su consorte; resulta inexplicable que un hombre de su erudición desconociera al menos el año de su nacimiento, lo que efectivamente sucedía con frecuencia en aquellos tiempos. El matrimonio procreó a Esther Maclovia Patrocinio de la Luz Payno Zamora, quien nació en la capital del país en 1868, hija legítima de Manuel Payno y Dolores Zamora, nieta por línea paterna de don Manuel Payno y doña Josefa Bustamante (en realidad, el apellido paterno de esta última era Cruzado, pero se le adjudicó el segundo componente del primer apellido de su esposo), y por la materna de José Miguel Zamora y Manuela Tejada. Apadrinaron a la niña José Miguel Zamora y Trinidad Payno (APASMCD, LB, 27.11.1868, f. 141 fte.), media hermana de la recién nacida.

Transcurrido poco más de un cuarto de siglo de haber formado una segunda familia, Manuel Payno falleció a la edad de 74 años en su domicilio, ubicado en el número 15 de la plaza de San Jacinto (actual Casa del Risco), en el pueblo de San Ángel. El deceso ocurrió el 4 de noviembre de 1894, no el 5 como algunos aseguran, según consta en el acta de defunción:

> En San Ángel, a las 3 tres y ½ media de la tarde del 5 cinco de noviembre de mil ochocientos noventa y cuatro, ante mí Próspero Castaño juez del Estado Civil compareció el ciudadano Ernesto Elorduy de la Villa de Guadalupe Hidalgo y vecino de este pueblo, de 37 treinta y siete años, casado, artista, y presentó un certificado suscrito por el médico cirujano Leandro Arroyo en que consta que en el propio lugar, a las tres de la tarde de ayer falleció de pleuroneumonía doble el señor Manuel Payno […]. (JRCSA, LD, 05.11.1894, f. 48 vta.-49 fte. y JRCCM, LD, 06.11.1894, f. 132 fte.-132 vta.)[6]

En la partida se señaló que el finado sería inhumado en el Panteón Francés y quedó constancia de que el yerno del escritor desconocía el nombre de la segunda esposa de su suegro, el de sus padres y su edad; no obstante, calculó que tendría 78 años. Esta declaración se acerca al año de nacimiento de 1820 y no de 1810 de algunas biografías.

A partir de los registros vitales consultados se ha esclarecido el nombre correcto del escritor romántico, su nacimiento, matrimonios y defunción, su status social y lazos de sangre.

**Paisaje y personajes**

Al recrear los ambientes de la vida urbana y campirana del México de ayer, en donde fluían la inestabilidad política, la corrupción del poder, la opulencia de pocas familias, la pobreza de la

[6] El error en que se incurrió al señalar el día 5 como fecha del fallecimiento del novelista debe obedecer al hecho de que en la mañana del 6 Arturo Bonnet se presentó en el Juzgado Civil y entregó una copia certificada del acta de defunción de Payno, la cual había sido elaborada el 5 de noviembre. El propósito de esta diligencia fue que el juez autorizara el traslado de los restos mortales del escritor, desde San Jacinto al panteón francés de La Piedad, situado en la capital.

mayoría y la injusticia social, Payno nos compartió un retrato de la sociedad. El indio constituía una masa homogénea inculta, alcohólica y violenta que se situaba en el nivel más bajo del andamiaje. Para Payno, todos los indios y ranchos se asemejaban y a los que se incorporaron al bandidaje los nombró igual: "Joseses". En las numerosas páginas desfilan diversos tipos: nobles, políticos, militares, jueces, agiotistas, periodistas, abogados, médicos, sacerdotes, monjas, comerciantes, vendedores ambulantes, artesanos, hacendados, rancheros, campesinos, indios, sirvientes, trajineros, tahúres, hechiceras, huérfanos y bandidos. También están presentes el gobierno, la política, la prensa, el pensamiento social, la delincuencia y la moral.

El novelista sitúa la acción en la capital del país, pueblos comarcanos, caminos y regiones lejanas. Describe calles, canales, barrios, casas solariegas y vecindades pobres, suburbios, santuarios, iglesias, cárceles, hospicios, talleres, mercados, abarroterías, fondas, pulquerías, mesones, muladares, funciones de ópera, espectáculos de títeres y entremeses, casas de juego, ferias, procesiones, paisajes, lagos, haciendas, ranchos, epidemias, pugnas entre el gobierno nacional y los estatales, levantamientos de rebeldes, ejecuciones, ataques de comanches y asaltos a las diligencias que partían de la capital con destino a Veracruz: la primera noche del largo recorrido, los pasajeros se albergaban en el mesón ubicado en Río Frío, en cuyos alrededores escarpados se guarecían los asaltantes, siempre al acecho de los viajeros.

En *Los Bandidos*, los protagonistas masculinos son Juan Rebroño, el bueno, y Relumbrón, el malo, encarnado por el coronel Yáñez; el apodo deriva de las excesivas joyas que portaba. Ambos crecieron en la orfandad porque fueron entregados por sus madres a personas que los criaran, compelidas por las circunstancias. Del conjunto de personajes nucleares y periféricos derivan tipos y estereotipos. Payno aporta antecedentes, vida diaria, morada y lugar de trabajo; también proporciona descripciones físicas, personalidad, cualidades, defectos, valores, virtudes, secretos, venturas y desventuras, emociones y pasiones.

El autor "[…] nos da a conocer los procedimientos legales, la medicina, la jurisprudencia, la magia, la cocina, las costumbres, las fiestas, los medios de transporte, el vestuario, la organización pública, el léxico, la liturgia, el comercio, los secretos de las familias de alcurnia, las asonadas políticas, [y] el tráfico lacustre […]" (Giron, 1994: 7). Además de recrear como personajes de su relato a mujeres y hombres que Payno conoció, también incluyó sucesos y actores históricos, por ello "[…] el valor más sobresaliente de la obra consiste en su calidad de documento, y esto es lo que le da a su texto perdurabilidad […]" (Delgado, 1972: 193).

La narración, plagada de aventuras, peripecias y enredos, está condimentada con la fina ironía del novelista, nutrida de humor y abundantes mexicanismos. Según dejó testimonio Vicente Riva Palacio, lo que mejor sabía hacer su amigo Payno era conversar, incluso en las sesiones legislativas cuando ocupaba la tribuna, sus discursos los convertía en una charla familiar (1882: 26). La lectura de *Los Bandidos* semeja una plática en la que es notoria la omnipresencia de la sangre y vocablos derivados apareciendo en 258 ocasiones.

**La ubicuidad de la sangre**

Las páginas de la novela están salpicadas de sangre, tanto en su literalidad como en sentido figurado: parentesco, linaje y carácter.

En la cultura de los pueblos originarios de México era frecuente el uso medicinal de la sangre de animales. Este modo de empleo aparece en la novela cuando dos reputadas hechiceras, Matiana y Jilipa, se trasladaron a un rancho cercano a la capital para atender a una mujer que no había hallado consuelo a su padecimiento con eminentes médicos. Pasada la medianoche, las indias degollaron a un gallo vertiendo la sangre en un par de cazuelas en las

que prepararon cataplasmas que aplicaron en el vientre de doña Pascuala. Como el remedio no dio resultado, a la mañana siguiente prepararon un emplasto con sangre de lagartija, ya que el embarazo de aquella mujer se había prolongado por más de trece meses (I, 43). El tratamiento fracasó y como último recurso Matiana se decantó por el sacrificio humano, al planear el uso ritual del flujo rojo de un infante para ofrecerlo a la diosa Tonantzin, con el fin de que le hiciera a Pascuala el milagro de parir; sin embargo, no consumó su proyecto (I, 19, 45).

Al santuario de la virgen de Guadalupe, erigido para sustituir a la deidad mexica mencionada, al decir de Payno, la población concurría cada 12 de diciembre. Tras largas y penosas caminatas, miles de peregrinos ingresaban al templo chorreando sangre. Había quienes realizaban el trayecto de rodillas y otros a pie, como sacrificio para recibir un favor de la Guadalupana. En el interior del templo, además de la del flagelo de los peregrinos se aunaba la sangre plasmada en las imágenes. Concluida la misa solemne, el presidente de la República, sus ministros, comitiva, el abad y los canónigos solían disfrutar de un banquete acompañado con "sangre de conejo": una bebida de pulque y tunas rojas (I, 41, 49, 52).

De uso alimenticio la sangre aparece cuando Micaela, cocinera del ejército, aprovechaba la sangre guisada de los cerdos para alimentar a la tropa. La sangre animal también tenía otros usos: la fachada de la casa de la parturienta Pascuala, años después del nacimiento de su hijo, fue retocada con almagre revuelto con sangre de toro, por lo que presentaba un color morado renegrido (I, 152; II, 207).

La distinción del color de la sangre situaba a los individuos en la escala social. La sangre azul que presumían algunos personajes motivó la rabia de Mariana, hija del conde de San Diego del Sauz, porque su feroz padre le impedía su matrimonio con un joven y apuesto mestizo, miembro del ejército y de quien estaba embarazada. El ama de llaves sabía, por boca del conde, que prefería ver muerta a su hija que casada con un hombre que no fuera su igual en sangre y nobleza, pues el pretendiente era hijo del administrador de su hacienda (I, 76, 230-231).

Los castigos corporales invariablemente conducían al derramamiento de sangre. Las personas pudientes, como el conde del Sauz, infringían penas a quienes estaban bajo su servicio, como le sucedió a su cochero, al que mandó azotar con varas de membrillo por haberle ocasionado un accidente al volcarse el carruaje en que transitaban. Los azotes produjeron al infortunado un sangrado que casi lo lleva a la muerte. Pasado el tiempo, este hombre se vengó del conde robándole cuantiosas joyas y luego se sumó a una partida de bandidos (I, 62).

No sólo existían los castigos corporales para el personal de servicio, la gente adinerada se concedía el derecho de golpear a los pobres. Así le pasó al tornero Evaristo cuando le insistió al rico Carloto que le comprara una pieza de madera en la que había trabajado durante un año. El artesano, por su insistencia, recibió fuertes bastonazos. Tiempo después, ante las injusticias, Evaristo se convierte en bandido y tomó venganza al asesinar a Carloto de cuyo macerado rostro corrieron gruesos hilos de sangre (I, 119; II, 516).

Previo a la adolescencia, Juan Rebroño, el hijo de la condesita del Sauz y del capitán, fue llevado por la anciana que lo recogió de un muladar al taller del tornero Evaristo, para que aprendiera el oficio; los errores que cometía el aprendiz eran penados con golpes. En una ocasión, el maestro le arrancó un pedazo de oreja y el muchachito aceptó el castigo con la sumisión tradicional de los oprimidos (I, 142). Así, el aprendizaje le entró con sangre.

La violencia de género no tenía límites. Evaristo vivía con una joven y bella amante, pero decidió deshacerse de ella por otra mujer. Como estrategia, inició despreciando a Casilda; posteriormente, peleaba con ella por cualquier minucia y, por último, llegó a los porrazos. Un

día le propinó a la joven un puñetazo en la nariz y dos chorros de color rojo vivo corrieron por su rostro mezclándose con el guisado que estaba comiendo en ese momento; ante el reclamo de ella, el hombre la golpeó hasta dejarla pálida, ensangrentada y casi desnuda. Evaristo logró su propósito, Casilda lo abandonó y él pudo casarse con la hermosa Tules, quien correría con peor suerte. Tules se había criado en la mansión del conde del Sauz, por ser parienta de Agustina, el ama de llaves. Con el paso de los años, la esposa de Evaristo embarneció, de tal manera que su cuerpo se llenó de sangre y gordura (I, 128, 140).

Costumbre de los artesanos era ir a las pulquerías y hacer San Lunes, pues no solían abrir sus talleres ese día. Evaristo se engalanó y cumplió con el ritual artesanal, a pesar de los ruegos de su mujer para que no fuera por los efectos que le causaba la ingesta de sangre de conejo. Tules dejó de insistir porque conocía el carácter colérico de aquél, ya que continuamente la zurraba dejándole cardenales morados en los brazos. Evaristo tomó camino y llegó a la tan antigua como afamada pulquería de los Pelos; ahí comió, bailó, jugó rayuela, bebió en exceso y se lio a trancazos con un parroquiano, sumándose otros a la pelea; había tantos descalabrados que los soldados llegaron a frenar la trifulca. Al final, el suelo de la pulquería quedó ensangrentado. Por la noche, el tornero regresó a su casa absolutamente alcoholizado y furioso por lo sucedido. Al llegar, empezó el pleito con Tules y de su ebria y sangrienta boca salieron atroces injurias y despiadadamente enterró en el pecho de la buena mujer uno de sus instrumentos de trabajo, hundiéndoselo hasta el mango; pero no se detuvo ahí, también la hirió en otras partes del cuerpo, ella cayó tendida nadando en su propia sangre que continuaba brotando por los numerosos orificios que presentaba su cuerpo (I, 160-161).

A la mañana siguiente, Evaristo salió de su sangriento delirio, quería deshacerse de Tules para volver con la bella Casilda. El único testigo del asesinato fue el joven aprendiz. Juan Robreño, aterrorizado por el espectáculo, se había mantenido en vela durante la noche, mirando el destrozado cuerpo de Tules y al borracho dormido. Al amanecer, el joven, con su camisa ensangrentada, salió de la vecindad y corrió sin parar para alejarse de la escena del crimen. Cuando el asesino despertó se propuso huir, pero no podía cruzar el patio de la vecindad cubierto de sangre, por lo que decidió sacrificar al carnero que Tules tenía como mascota para convidar su carne a las vecinas y, con esta estratagema, justificar que su ropa estuviera bañada en sangre. Enseguida, se dispuso a enterrar a su mujer debajo de unas vigas. Pronto, las vecinas percibieron un olor acre del rojo fluido, penetraron en la vivienda, observaron las manchas que había por todos lados, reconstruyeron la sangrienta escena que había tenido lugar por la noche y dieron parte a las autoridades. A su llegada, los alguaciles hicieron a un lado el aserrín ensangrentado y húmedo para extraer el cadáver; éste presentaba costras de sangre seca. Por su parte, Evaristo huyó y tomó camino hacia Río Frío, en donde organizó una gavilla de bandidos indios que enmascarados asaltaban a los viajeros de las diligencias; pasado un tiempo la gavilla se desperdigó (I, 161-164).

El nuevo juez de los tribunales, Crisanto Bedolla, para obtener resultados rápidos en la resolución del atroz crimen de Tules e impresionar a los ministros y al presidente, con el fin de obtener un ascenso laboral, declaró culpables del asesinato a todos los moradores de la vecindad y los envió a la cárcel, motivo por el que uno de los detenidos mencionó que si lograba escapar de la mazmorra en que lo habían recluido, juraba por la Guadalupana que bebería hasta la última gota de la sangre del injusto juez (II, 58).

En otra región, el bandido Valentín Cruz, contrabandista y asaltante de caminos en el occidente del país, después de un fandango que organizó se peleó con su mujer, le lanzó insultos y golpes y, por último, le arrojó una botella de mezcal en la cabeza; la pobre infeliz

murió cuatro días después. Al cuñado, que quiso vengar la muerte de la hermana, Valentín le hundió un puñal en el estómago provocándole la muerte (II, 160).

El mejor platero de la capital estaba enamorado de su cocinera y se enfadó terriblemente con ella al enterarse de que tenía amores con un carnicero. Rafaela fue golpeada brutalmente por su patrón, quien actuó presa de los celos. Cuando llegaron las autoridades le comunicaron al platero que harían un inventario de los contenidos de su casa y que buscara un abogado defensor; ante esas palabras, las orejas y nariz del orfebre tomaron un color amoratado sanguinolento y se le erizaron los cabellos. La cocinera, restablecida de la tunda, se vengó de su patrón delatándolo ante el juez más honorable, denunciándolo por acuñar moneda falsa y aceptar joyas robadas que fundía para elaborar otras piezas. El platero estaba en contubernio con el coronel Relumbrón, un jugador empedernido, que se erguía como jefe de una caterva de bandidos a la que se había sumado el sanguinario Evaristo (II, 236, 321, 370, 624, 628).

La violencia social también se hacía extensiva hacia los animales. Por una disposición de las autoridades de la capital, que tuvo sus orígenes en el periodo novohispano, se ordenó a los serenos que vigilaban las calles durante la noche, una vez que la población estuviera recogida en sus casas, que mataran a garrotazos a los perros que encontraran. Las calles amanecían manchadas de sangre porque los canes muertos eran arrastrados hasta la banqueta de la Diputación, en donde les pagaban a los vigilantes un real por cada animal sacrificado (II, 84-85).

En una ocasión, la soldadesca pasó a abastecerse y pernoctar en el rancho de Pascuala, pues el ejército contaba con escasos recursos para mantener a la tropa, debido a la perenne escasez de dinero en el erario. Sin miramiento alguno y sin consentimiento de la dueña sacrificaron a la mejor vaca que la propietaria poseía y todavía estando el animal medio vivo, al que continuaba brotándole un chorro de sangre por el mortal tajo que recibió en el cuello, los soldados empezaron a trozarle la piel para sacarle los más suculentos pedazos de carne (II, 96).

La violencia también alcanzaba a los animales mismos por motivo de supervivencia, ya que eran frecuentes las peleas de perros en el muladar en que se depositaba la basura que producía la capital. En ese sitio, una perra con los ojos sangrientos defendió con su cuerpo a un niño expósito de la hambrienta jauría que lo rodeaba. El pequeño era el hijo de la condesita del Sauz que la hechicera Matiana había robado para sacrificarlo, pero arrepentida de su propósito lo abandonó en ese pútrido lugar (I, 90).

No sólo entre los perros había escenas de sangre, en esa lucha por la vida las arañas atrapaban a las moscas amarrándoles las alas con dobles hilos para chuparles la sangre. Con este espectáculo se entretenían los niños pobres que vivían en lugares sucios; uno de ellos fue el sobreviviente de la jauría, quien pasó su infancia en un expendio de tamales y atole, en medio de un ambiente donde los insectos vivían de la sangre de las personas. El niño creció con chichones en la cabeza, el cuerpo con moretones, la nariz y la boca sangradas y los labios partidos por falta de cuidado de la anciana que lo recogió del basurero (I, 96).

En el transcurso de la novela, son usuales las expresiones en donde se habla de la sangre en forma figurada. El padre de Evaristo falleció de un golpe de sangre. Los agiotistas que financiaban a los gobiernos le chupaban la sangre al pueblo. Como anuncio de venganza de un pobre contra un rico, el primero expresó que había de "beber la sangre de ese roto". Por su parte, los bandidos querían economizar su sangre, evitando morir en los atracos (I, 101, 112, 117, 428).

La cólera aparece como responsable de remover la sangre dentro del cuerpo, de subirla a la cabeza, a las orejas, de hacerla hervir, de inyectar los ojos, mientras que la enfermedad de cólera

impedía su circulación. La temperatura de la sangre daba cuenta del temperamento de las personas: a sangre fría, pero también informaba de su tono: una tela podía ser del color de la sangre enfriada (I, 138, 454; II, 211, 262).

La calidad de los individuos refería a la sangre: por las venas de un personaje corría sangre del emperador azteca, o bien, sangre azul al tratarse de descendientes de la nobleza heredada de la dominación española. Otro caso es cuando se decía que en la sangre se lleva la honradez; pero había quien tenía la sangre perniciosa, mala sangre o se manchaba de cieno y sangre. Las preferencias políticas también derivaban de la sangre, pues había quien tenía sangre y opinión borbonista (I, 76, 339, 360, 464; II, 646).

Había expresiones con connotaciones religiosas: por la sangre de Cristo y por la sangre del Señor. Algunas más se refieren a la sangre perdida, a la sangre de la República, a sangre y fuego (I, 139, 160, 234; II, 19, 398, 575); dichas frases están ligadas a las luchas que aluden a sucesos de repercusión nacional.

A lo largo de la obra, la sangre también es un calificativo: personas sanguinarias; batallas, catástrofes y procesiones sangrientas; asimismo de manera figurada: escenas sangrientas, baño de sangre, palabras sangrientas y teñir de sangre. Las pasiones perversas pueden derivar de la sangre: sangre y venganza y sediento de sangre. La sangre también puede causar animadversión: horror a la sangre y al olor de la misma. En suma, el autor expuso las variadas y cotidianas facetas de la sangre a través de usos, locuciones, metáforas, estados de ánimo, experiencias sensitivas, virtudes y miserias.

**Conclusiones**

Manuel Payno vivió tres cuartas partes de la centuria decimonónica. En ese lapso atestiguó la transformación de la Nueva España en un país soberano y su configuración nacional. En el largo proceso se instauraron diversos modelos políticos para gobernar el amplísimo territorio independizado. Los distintos ensayos tropezaron con numerosos hechos de armas, siendo protagonizados por grupos en continua pugna y por las guerras provocadas debido a las ambiciones expansionistas de Estados Unidos y Francia.

Aparejado a lo anterior, en el mismo periodo surge la literatura nacional dentro de la corriente del romanticismo. El papel que desempeñaron los escritores de aquella época fue esencial para identificar los rasgos colectivos que caracterizaban a los mexicanos frente a otras naciones, tarea en la que Payno contribuyó decisivamente. Gracias a su pluma y a la variedad de temáticas y estereotipos tratados en las páginas de *Los bandidos de Río Frío*, los mexicanos contemporáneos pueden reconocer la pervivencia de prácticas culturales de antaño; asimismo, identificar en la actualidad males endémicos que aquejaron a la sociedad que vivió en el siglo XIX. En el ayer y el hoy de México la sangre fue y es omnipresente.

**Archivos**

Archivo de la parroquia de la Asunción del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México (APASMCD)

*Libros de bautismos de españoles* (LBE)

*Libros de matrimonios de españoles* (LME)

*Libros de matrimonios* (LM)

Archivo de la parroquia de San Miguel de Orizaba (APSMO)

*Libros de matrimonios* (LM)

Juzgado del Registro Civil de San Ángel (Alcaldía Álvaro Obregón)

*Libro tercero de defunciones* (LD)
Juzgado del Registro Civil de la Ciudad de México
*Libro de defunciones (LD)*

**BIBLIOGRAFÍA**:

CASTRO, Tomás & ALVARADO, Antonio (1839). *Extracto de la causa formada al ex coronel Juan Yáñez y socios, por varios asaltos y robos cometidos en despoblado, que para satisfacción del público dan a la luz los fiscales que la han instruido*. México: Imprenta de Galván.

DELGADO, Jaime (1972). Los bandidos de Río Frío, reconstrucción de un mundo histórico. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 1, 177-194.

FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique (1933). *Viajes al siglo XIX. Señales y simpatías en la vida de México*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

GARCÍA DE LA SIERNA, Rodrigo (2003). El cronotopo del autor en *Los bandidos de Río Frío*. *Literatura Mexicana*, *14(1)*, 63-86.

GIRON, Nicole (1994). Manuel Payno: un liberal en tono menor. *Historia Mexicana*, *44(1)*, 5-36.

GLANTZ, Margo (2007). Los bandidos de Río Frío de Manuel Payno: la utopía del robo. *Estudios*, *15(19)*, 73-93.

PAYNO Y BUSTAMANTE, Manuel (1840). *Dictamen de la Comisión de Hacienda y discurso del Sr. diputado Manuel Payno y Bustamante pronunciado el día 16 de diciembre de 1839 sobre el aumento del 10 por 100 a los efectos estrangeros*. México: Impreso por J. M. Lara.

PAYNO, Manuel (1928). *Los Bandidos de Río Frío. Novela Naturalista, Humorística, de Costumbres, de Crímenes y de Horrores*, 2 vols. México: Imprenta Manuel León Sánchez.

PRIETO, Guillermo (1993). *Obras completas. Crónicas de viajes*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, t. v, v. 2.

RIVA PALACIO, Vicente (1882). *Los Ceros. Galería de contemporáneos*. México: Imprenta de F. Díaz de León.

ROSADO, Juan Antonio (1995). El pensamiento social en *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno. *Literatura Mexicana*, *6(1)*, 45-55.

TREVIÑO, Blanca Estela (2005). *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno: una lectura. En Belem CLARK DE LARA & Elisa SPECKMAN GUERRA (Eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico* (v. I, pp. 377-391). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VANDERWOOD, Paul. J. (1994). Los bandidos de Manuel Payno. *Historia Mexicana*, XLIV: I, 107-139.

VILLASEÑOR Y VILLASEÑOR, Alejandro (1901). Apuntes biográficos. En Manuel PAYNO, *Obras de Don Manuel Payno*, vol. 1 (*Novelas cortas*), (pp. I-XVII). México: Imprenta de V. Agüeros.

**PÁGINAS WEB**:

http://cronica.diputados.gob.mx/DDebates/40/3er/Ord/19481231.html [Consultado el 10 de marzo de 2023]

http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/AE/AE0004633.pdf [Consultado el 27 de enero de 2023]

https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=elorduy+payno&oc=0&p=raul [Consultado el 17 de diciembre de 2022]

https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=payno+bustamante+gonzalez&p=manuel [Consultado el 17 de diciembre de 2022]

https://institutohistorico.org/mariano-otero-mestas/ [Consultado el 31 de enero de 2023]

**HEMEROGRAFÍA**:

*Diario Oficial*, México, 8 de marzo de 1946 y 29 de febrero de 1952.

Legislatura XL, año III, periodo ordinario, tomo I, número de *Diario* 44, 31 de diciembre de 1948.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0012

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Hervé Guibert: the Emergence of the "Self" through Icono-Textual Descriptions of a Body in Metamorphosis

SARA SHIRVAN
*École normale supérieure, PSL, ITEM, Paris*
*sara.ziaee.shirvan@ens.psl.fr*

**Keywords**

**representation; body; narration; image; metamorphosis; self.**

The body has been scrutinized in various researches as a representation device capable of revealing certain states of existence of the person in his different aspects of life. It has been the subject of sociological, philosophical, biological, anthropological or psychological studies. Certain subjects such as illness, passion, pleasure and suffering, metamorphoses, identity or social taboos have been studied in their relationship to the body and have allowed a deeper knowledge of the individual, the "self" and personal identity.

Hervé Guibert follows in his work a project of self-unveiling that is realized in a hybrid field of image and text; especially when he falls ill and tells the story of a suffering body. A recurring theme in his work is the body, through which he tries to show what constitutes his identity, the deconstruction and finally the reconstruction of this identity through the prism of illness. Guibert observes himself from the outside look through the mirror or through the camera. Therefore, through the image of the body, he constructs the distinct levels of his self-narrative. Furthermore, writing thus becomes a way of survival for the author, a way of reconstructing a new identity.

The cognition and presentation of the "self" are partially corporeal and it is through the body that the person attains self-perception, in other words "[l]e schéma corporel est l'image tridimensionnelle que chacun a de soi-même (Schilder, 1935: 159).

The alterations caused by a disease on the body, can modify this perception and disrupt the physical and psychic links of the individual; subsequently, the identity of the "self" may be changed. Danièle Brun, inspired by some of Freud's theories, explains that body modifications have significant impacts on the psychic of the individual:

> 'l'inquiétante étrangeté' est une variété particulière de l'effrayant qui tient à la désorientation comme à la perte de repères au point qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir, car le familier, le connu depuis toujours, n'est plus fiable […] le sentiment d'inquiétante étrangeté peut faire irruption dans des situations anodines comme dans des situations plus spécifiques ou plus complexes, comme la maladie du corps son annonce, sa rechute, son aggravation et même sa guérison […] y contribuent également tant elles marquent le vécu du corps d'une empreinte particulière. (2007: 116)

The brutal mutilation of the body also generates a psychic wound. The body and its image, formed since the birth of the individual (the consciousness that the individual takes of his body

is born from the stage of the mirror) are proofs of the existence of the person that ensure his self-body[1] which is one of the primordial elements in self-knowledge.

Body image is a remarkable concept that directly affects the identity of the "self" through physical and psychic means. According to Paul Schilder, it is "la représentation à la fois consciente et inconsciente du corps, désignant non seulement une connaissance physiologique mais renvoyant également à la notion de libido et à la signification sociale du corps" (1935: 159). Thus, "le corps n'est pas qu'un objet physique, c'est aussi et surtout la manifestation principale d'un "soi", d'un être subjectif porteur d'états mentaux et animé de comportements" (Jeannerod, 2010: 185).

So, there is a direct relationship between self-presentation and the image that the person constructs of his body; when this image is modified because of an accident or illness, the process of self-presentation encounters certain disturbances.

It is in *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* that Hervé Guibert evokes for the first time his HIV status. As soon as this book is published, the image it reveals of itself is that of a sick body advancing towards death. We must not forget that AIDS was also for him "un paradigme dans [son] projet du dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible" (Guibert, 1991: 247). It is Guibert's sick body that modifies the representation of the autobiographical "self".

It should be noted that with the *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Hervé Guibert played a pioneering role in the social and public presentation of AIDS[2]. He became the spokesman for the AIDS patients and represented the muffled cry of the patients who were also suffering from this disease.

Hervé Guibert presents his stories as the story of a body, a body that evolves and ages, a body that is on the one hand, the place of sexual impulses and on the other hand is the origin of suffering; Anca Porumb considers that Hervé Guibert "n'a que son propre corps sur lequel se pencher. C'est tout ce qui lui reste, et l'auteur en fait une véritable obsession. Plus qu'une obsession, le corps est la seule liaison avec la vie" (2021: 150).

Thus, the body that was already present in Hervé Guibert's work, after the illness, becomes a considerable subject – at the heart of his writing and photographs – and shows the rapid mutation of his condition.

As a writer and photographer, Hervé Guibert wanted in his literary and photographic works to go to the end of the "du dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible" (1990: 247). In this way, it is by putting his considerations on his own body, his suffering, his alterations related to the disease, and by telling it in different situations such as in the hospital or during a sexual intercourse, that he tells the story of the "self".

In his photographic works also, Hervé Guibert considers the same functioning that he practices in his writing, that is to say to go as far as the expression of the inexpressible. In the

[1]The self-body (moi-corps) in Freudian thought is the level at which the person tends to insert the soma and the psyche into a unity, divided certainly within itself, but preserved according to the link that connects what is divided. The importance of knowledge of the body in self-knowledge and the construction of the "self" was also and extensively studied by Lacan as organic and symbolic. A brief comparison between the body in Freud and Lacan is made by Didier Castanet; see Didier Castanet (2004). The reality of the body: psychosomatic phenomenon and symptom (Clinical implications). *L'en-je lacanien*, *3*, 107-123. Available online: https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-107.htm [Consulted on 15/03/2023]

[2]Even if there were not many stories about AIDS at that time, we could nevertheless mention *L'Accompagnement* (1994) by René Ceccaty, *Ève* (1987) by Guy Hocquenghem and *La Maison Niel* (1995) by Jean-Baptiste Niel.

case of an example, he tries to show the treatments that his body undergoes and that brings out suicide in his thoughts: "La première fibroscopie avait été un vrai cauchemar : l'abattage du cochon à la campagne […] c'est atrocement douloureux, oui, c'est insupportable, c'est le cauchemar, la violence de cet examen fait immédiatement surgir la nécessité du suicide" (1991: 56).

So, physical descriptions are always related to pain, sometimes because of the disease sometimes because of the treatments: "[…] j'ai des spasmes, des contractions, des hoquets, je veux le rejeter, le cracher, le vomir, je bave et je gémis" (57).

**The expression of bodily transformations in the Guibertian narrative**

The physical changes caused by AIDS and treatments are shown tirelessly through photography and text as well as in their cooperation. It can be traces of weight loss or pallor due to the disease: "J'ai commencé à maigrir l'été dernier, il y a à peu près un an. Je posais soixante-dix kilos, je pèse cinquante-deux aujourd'hui […]" (27).

Guibert notes these somatic changes in the mirror at the beginning and during his illness and demonstrates how these sudden somatic alterations broke the identity of a "self" of past. He expresses his feelings in the morning when he observes himself in the mirror "[…] je ne peux pas dire que sa perspective m'aidait à m'extraire de mon lit. Je ne peux pas dire non plus que j'avais de la pitié pour ce type, ça dépend des jours, parfois j'ai l'impression qu'il va s'en sortir puisque des gens sont bien revenus d'Auschwitz, d'autres fois il est clair qu'il est condamné, en route vers la tombe, inéluctablement" (15).

Sometimes he interprets his image in the mirror that informs his self-perception after the illness: "Ce visage décharné que le miroir chaque fois me renvoie […] ne m'appartient plus mais déjà à mon cadavre" (1990: 29).

The body, for the author, is a way of representing and proving the existence and allows him to assess and evaluate his situation in the face of the disease and the daily changes that continue to intensify. He establishes a link between the body, illness and the loss of personal identity. Comparing himself with healthy people, he describes the brutality of this physical change and the feeling of being pushed abruptly in time: "Le sida m'a fait accomplir un voyage dans le temps, comme dans les contes que je lisais quand j'étais enfant. Par l'état de mon corps décharné et affaibli comme celui d'un vieillard, je me suis projeté, sans que le monde bouge si vite autour de moi, en l'an 2050" (111).

By illustrating the state of his body, he implies the modification of all aspects of the life of AIDS patients who, on the one hand, are forced to bear the suffering that gives rise to "la nécessité du suicide" (1991: 56) and on the other hand, they must accept the positions of society, but also of politicians who, by collectively degrading the sick, contribute to aggravating their situation.[3]

Consequently, AIDS "que tout le monde donnait encore pour incurable" (1990: 9) transforms the physical and psychological aspects of the sick person as well as his social identity because it encourages to place a distance between the sick and the rest of society and sometimes generates irrational theories, as Guibert notes: "Le sida, qui a transité par le sang des singes verts, est une maladie de sorciers, d'envoûteurs" (17).

[3]See *Le Monde*. Available online: http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/06/06/sida-trente-ans-de-lutte-contre-le-virus3425488.html [Consulted on 10/10/2022]

**Writing project**

Hervé Guibert's writing project with the aim of revealing everything, continues and amplifies in his stories of AIDS; in *Le Protocole compassionnel*, which was written after *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, he reveals in a meticulous way the stages of the disease and the description of its progression.

The story begins with the receipt of a new medicine, "DDI" (1991: 9) which was not easy to find; and continues with the description of the physical degradation that strikes the writer, a description that will continue throughout the story and delivers a large amount of information about a disease still little known at the time. This information is divided into two categories: information on the various treatments for the disease and information on the physical transformations it causes. In the first case, the writer describes the therapeutic protocol and its stages through gestures, words or information heard or recorded in a medical setting, such as, for example, when his doctor tells him: "Avec un taux aussi bas de leucocytes, vous pourriez mourir à cause d'une sardine pourrie, plus aucun barrage, plus aucune protection, et le poison s'est infiltré par tout dans votre corps" (22).

As for the bodily modifications due to AIDS, the writer whose body has become that of "d'un vieillard" (10), never ceases to talk about them and to highlight them:

> Il n'y avait pas de jour où je ne découvrais une nouvelle ligne inquiétante, une nouvelle absence de chair sur la charpente, cela avait commencé par une ligne transversale sur les joues, selon certains reflets qui l'accusaient, et maintenant l'os semblait sortir hors de la peau, à fleur de peau comme de petites îles plates sur la mer. La peau refluait en arrière de l'os, il la poussait. Cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expérience fondamentale, chaque jour renouvelée […]. (15)

Metamorphoses obviously have consequences on his daily and professional life, and these are developed with meticulousness during the narration, as for example when the narrator describes the scene where he falls into a bar and no longer has the strength to get up: "Ce moment très brusque dura bien sûr une éternité: tout le monde était stupéfait de voir cet homme jeune terrassé, à genoux, pas blessé en apparence, mais mystérieusement paralysé" (12). In fact, the narrator feels "décharné" (15) and "affaibli" (111), and sees death approaching him; the terms he uses show that the perception of his age has been affected when he says "j'ai quatre-vingt-quinze ans" (10) or when he compares his body with a "squelette" (13). The only thing he can foresee is his early death: "Je fais un looping en chute libre sur la main du destin" (28).

In the two types of information that Guibert makes coexist in his story, by the presence of details, as well as by the refusal of decency or shame, his only goal is to advance in his project of saying everything and "balance[r] par écrit" (20). But although Hervé Guibert tries to push back the barriers and go beyond the limits to be able to evoke everything, despite all his attempts, he sometimes fails to describe the raw truth of AIDS, which sometimes reaches a form of unspeakable suffering.

When he experiences pain, a certain silence may first settle in his writing; in this case, his pain is sometimes palpable in the absence of words to describe it. When, for example, after having undergone the brutal and humiliating experience of a ruthless endoscopy, he remains almost silent: "Chez moi j'ouvris mon journal, et j'y écrivis : « Fibroscopie ». Rien d'autre, rien

de plus, aucune explication, aucune description de l'examen et aucun commentaire sur ma souffrance, impossible d'aligner deux mots, le sifflet coupé, bouche bée. J'étais incapable de raconter mon expérience" (71).

**The image and the confrontation with the transformed body**

The body, partially or wholly challenged by AIDS, has become the alarm signal of the advance of the disease, and its physical transformations prefigure the approach of death; the Guibertian image and text testify to this. The presentation of these bodily evolutions remains important because it directly influences the perception of his own image and personal identity; indeed, the person only knows the image of his body through devices (mirror, camera), as Roland Barthes confirms "Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif […] même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire" (1975: 40).

Hence the importance of the role of the mirror and photography in this (re)acquaintance. So, the image that the individual has of himself is a construction that he elaborates in thought; according to Paul Schilder, the human body is an image that "nous formons dans notre esprit, autrement dit la façon dont notre corps nous apparaît à nous-même" (1935: 159).

This citation from Schilder reveals the importance of the photographic device that shows the image of a person to himself[4]; the construction of self-image is constantly evolving (because of time and different events and experiences) and can be perceived in photographs when an author seeks to recognize himself in his old photos.

It is to this extent that the photographic presentation of the body is extremely important. Indeed, the daily physical changes, which constantly occur in the body, are often not noticeable in the mirror. Photography, on the other hand, records the features of the past, fixes them, talks about them more and shows more. As a result, sudden transformations, such as those that appear due to a serious illness or accident, become remarkable in the comparisons that the individual makes between his current state (in the photographic image or in the mirror) and his state as previously recorded in the old photographs; as when Hervé Guibert finds himself facing two photographs of himself with a few years of time lag: "[…] je me retrouvai avec ces deux photos côte à côte, ces deux visages qui n'avaient rien à voir, qui étaient de deux personnes différentes" (1981: 55).

The photographic image, as a driving reference, figures and impacts the body and three-dimensional schema that the author has of himself; so, the very encounter of the individual with his old photograph can be a shock since it is in fact an encounter with his "visage antérieur" (56).

Hervé Guibert's work, after AIDS, becomes the manifestation of his sick body whether it is a story, a photograph or a film; in his latest exhibition, the author shows a photo of himself naked on a stone table, which metaphorically represents the anticipation of his death. Hervé Guibert tries to reveal the body in different systems of representation; thus, in his film project *La Pudeur ou l'impudeur*, he shows his diminished body and reveals the reality of treatments that

[4] See Mirror stage and its importance in Lacan's self-knowledge, "Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", in *Revue française de psychanalyse*, 1949, p. 449-455.

were quite unknown at the time; he evokes his wish, already present in *La Mort propagande*, his desire to show "[s]a mort sur scène, devant les caméras" (Guibert, 2009: 10).

This documentary film exposes the sick body and the scenes sometimes become painful, even unbearable, until the author shows his fake suicide attempt by poisoning. He described the attempt in his diary: "Avant-hier (le temps de s'en remettre), j'ai mimé mon suicide devant la caméra. Voilà une prise que je ne saurais pas refaire, sauf pour de vrai […]. Je filmais le simulacre de mon suicide, inventant sur-le-champ, dans le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres […]. J'ai inventé la suite, par mon jeu" (Guibert, 2001: 414).

This scene, even fictitious, represents for the author the absolute truth of the disease and the bodily suffering; it is by going through this "simulacrum" that he realizes in advance his own death and suicide. In this way, he not only indicates the state of his sick body, but he also escapes the thought and anguish of death by mastering his representation before it arrives for good.

So, the importance of image and photography in the representation of the body is particularly perceptible in the link that Hervé Guibert establishes between the body and photography: "La photo marque la vie à la naissance, puis au mariage, ce sont les deux points forts. Entre-temps, comme la craie sur la toise, comme ces petites ciselures de croissance qu'on peut remarquer sur un os, à chaque anniversaire elle suit la poussée du corps, puis elle l'oublie, elle le dénie. Le corps adulte, le corps qui n'est plus vierge, le corps vieillissant tombe dans une trappe noire, il n'est plus photogénique" (1981: 30).

Through this passage, the author demonstrates how body modifications can appear in photography during life until death; it also points out that "la dégradation des corps" (51) manifests itself in the photo, which becomes for him an important medium to represent the sick body.

Thus, the writer photographer uses the open space through the intersection of multiple written and visual media, which creates an escape from the feeling of loss. He often examines the metamorphoses of his body as he explains in *The Ghost Image*: "j'étais attentif aux transformations de mon visage comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort" (67). Indeed, for him "la découverte de son propre corps représente l'effort de se construire une nouvelle identité" (Porumb, 2012: 148).

Roberta Agnese, in her article "Seuils de visibilité. La photographie et la représentation de la souffrance", considers that

> [s]'interroger sur la représentation de la souffrance dans les pratiques photographiques contemporaines signifie alors s'interroger sur les problématiques qui intéressent la photographie aujourd'hui, entant que techniques voire art et en même temps pratique sociale ; cela signifie viser au cœur d'une problématique qui est loin d'être d'ordre exclusivement esthétique mais qui, au contraire, a d'importants conséquences sur un plan éthique et politique. Encadrer est un choix qui sélectionne ce qu'il faudra publiquement montrer et montrer la souffrance est une manière d'en porter témoignage. (2018: 359)

In this sense, photography allows the author to go beyond an aesthetic interpretation and, in addition, beyond the narcissistic dimension, and to observe and further analyze the social aspects of suffering that appear through the images he produces: diseases such as AIDS and

the social attacks it causes are for example addressed and depicted thanks to the presence and description of photos.

Therefore, Hervé Guibert, disturbed by a serious illness and its physical and psychological modifications, evokes his self-image through somatic descriptions and tries to give meaning to his life. As Rosenfield describes the importance of the body image:

> [The] body image becomes conscious by reference to itself; it is its own frame of reference…. Through this ever-changing dynamic image, the brain creates a conscious world of extraordinary variety, organizing stimuli dynamically in its terms. It is to this dynamic image that stimuli are referred (self-reference) and in terms of which they 'make sense'. The qualitative richness of each person's perceptual world is created by the dynamic qualities of his or her body image; without it there would be no world that anyone could know. (1992: 49)

**Conclusion**

Consequently, the expression of physical alterations in photographs evokes loss of "self"; the body reflects pain and frustration and thus shows that the continuity of existence, guaranteed by health, risks being broken at any moment; the photographs therefore require a reflection on the fragility of the sense of identity and reveals the person's confrontation with daily, imperceptible, but also sudden changes.

As Hervé Guibert explains, "photography speaks, or more exactly expresses something that writing is intended to complete" (*apud* Pujade, 2008: 7). As a result, constantly creating a relationship between writing and photography in his works, he demonstrates his sick body which reveals, on one side, his psychic state, his life, his friendships and social relations and, on the other side, reveals the conditions of the daily life of other patients of his time when AIDS was considered a taboo.

**BIBLIOGRAPHY**:

AGNESE, Roberta (2018). Seuils de visibilité. La photographie et la représentation de la souffrance. In Bruno PETEY-GIRARD & Pascal SÉVÉRAC (dir.), *Représentations de la souffrance* (pp. 359-373). Paris: Classiques Garnier, coll. Rencontres.

BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, coll. Écrivains de toujours.

BRUN, Danièle (2007). L'inquiétante étrangeté du corps. In Alain-Charles MASQUELET (dir.), *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, N° 1 (*Le corps relégué*) (pp. 113-122). Paris: Presses Universitaires de France. Available online: https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-centre-georges-canguilhem-2007-1-page-113.htm [Consulted on 10/03/2023]

JEANNEROD, Marc (2010). De l'image du corps à l'image de soi. *Revue de neuropsychologie*, *2(3)*, 185-194.

GUIBERT, Hervé (1981). *Image fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit.

GUIBERT, Hervé (1990). *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, coll. Nrf.

GUIBERT, Hervé (1991). *Le Protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, coll. Folio.

GUIBERT, Hervé (1991). *Vice*. Paris: Jacques Bertoin.

GUIBERT, Hervé (2001). *Le Mausolée des amants*. Paris: Gallimard, coll. Blanche.

GUIBERT, Hervé (2009). *La Mort propagande*. Paris: Gallimard, coll. L'arbalète Gallimard.

PORUMB, Anca (2012). Hervé Guibert : de la quête identitaire au plaisir du corps. *Revue analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, *7(2)*, 147-164. Available online: https://scholar.google.ro/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=SgBtlloAAAAJ&citation_for_view=SgBtlloAAAAJ:2osOgNQ5qMEC [Consulted on 10/03/2023]

PUJADE, Robert (2008). *Hervé Guibert : une leçon de photographie*. Lyon: Université Claude Bernard Lyon 1, INSA de Lyon.

ROSENFIELD, Israel (1992). *The Strange, Familiar and Forgotten*: *An Anatomy of Consciousness*. London: Picador.

SCHILDER, Paul (1935). *L'Image du corps. Études des forces constructives de la psyché*. Paris: Gallimard, coll. Nrf.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0013

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Le corps à l'épreuve de l'image : moulage et photographie chez Maurice Blanchot

## The Body and the Trial of Image: Molding and Photography in Maurice Blanchot

TZU-CHUN KING
*CELLF, Sorbonne Université*
*tzuchunking@gmail.com*

L'objectif de cette étude est d'examiner la relation entre le corps et l'image dans *L'Arrêt de mort* et *Le Très-Haut* de Maurice Blanchot. Je limiterai mon analyse à deux formes d'images : le moulage et la photographie. Je présenterai brièvement la pratique de moulage dans le contexte de l'histoire de l'art et démontrerai comment, dans *L'Arrêt de mort*, le moulage du corps transforme celui-ci à la fois en figure de la hantise et en objet érotique. Puis, je discuterai la présence d'une photographie du Saint Suaire dans le même texte et insisterai sur sa représentation défective qui remet en question le visage comme marque de l'identité. Je finirai par les références à la photographie dans *Le Très-Haut* en analysant sa force de dépersonnalisation qui conduit à une forme de destruction du corps. À travers ces exemples, on verra comment, dans l'œuvre narrative de Blanchot, l'image constitue une épreuve pour le corps humain en le soumettant à la fragmentation et à la puissance destructrice de l'impersonnel.

**Mots-clés**

**Maurice Blanchot ; littérature française du XX^e^ siècle ; histoire de l'art ; corps ; image ; photographie.**

In this study, I aim to examine the relation between body and image in Maurice Blanchot's *Death Sentence* and *The Most High*. I will limit my analysis to two forms of image: molding and photography. I will touch briefly on the significations of molding in the context of the history of art and demonstrate how, in *Death Sentence*, molding transforms human body into a haunting subject and an erotic object at the same time. Then, I will discuss the presence of a picture of the Holy Shroud in the same text, and emphasize its deficiency as visual representation, deficiency which destabilizes the function of face as the indicator of personal identity. Lastly, I will analyze the pictures in *The Most High* and focus on their depersonalizing force which results in the destruction of body. Throughout these examples, we will see how Blanchot's textual mechanisms subject the human body to the trial of image, to its force of fragmentation and the impersonal.

**Keywords**

**Maurice Blanchot; 20th century French literature; art history; corporeality; image; photography.**

**Introduction**

Le nom de Maurice Blanchot peut paraître incongru dans une étude sur la corporalité dans la littérature. Théoricien spéculatif de l'« espace littéraire », du « neutre » et de l'impersonnel, il semble laisser peu de place au sensible et à l'expérience concrète du corps dans son discours théorique. Cependant, il faut se rappeler que, dans *L'Espace littéraire*, Blanchot propose la thèse, célèbre, de la « ressemblance cadavérique » pour formuler sa théorie de l'image ; il définit l'image comme cadavre, c'est-à-dire *comme une forme de corps humain* (1955 : 348). Bien que cette théorie de l'image cadavérique appartienne plutôt au domaine de la philosophie de l'art qu'à la littérature, elle doit nous rendre attentifs à la relation entre le corps et l'image dans l'œuvre littéraire de Blanchot. Si l'on garde à l'esprit ce lien, la thématique de la corporalité surgit avec évidence dans plusieurs textes narratifs : les images sont souvent celles du corps humain et ce corps est fréquemment mis en image.

La représentation visuelle du corps n'est pas un sujet nouveau dans les études blanchotiennes. Jérémie Majorel a étudié le motif du portrait dans *Aminadab*. Dans ce roman, les portraits représentent des visages recouverts tel un palimpseste, méconnaissables, effacés ou simplement absents. Encore plus troublant est le visage tatoué d'un personnage nommé Dom. Que représente son tatouage ? Son propre visage, une figure au second degré : « les traces d'une deuxième figure qu'un tatoueur avait dessinée, probablement sur les conseils d'un artiste, pour reconstituer sur le visage même le portrait de ce visage » (Blanchot, 1942 : 27). Le redoublement du visage aboutit à la défiguration, à l'abolition de ce visage même, un acte qui le rend pourtant fascinant pour le héros du roman. Un autre commentateur, Serge Zenkine, a proposé l'hypothèse intéressante de l'image blanchotienne comme « maladie du corps » : chez Blanchot, les corps agonisants subissent un processus de devenir-image et les corps représentés sont, par le simple fait de la représentation, ravagés par une maladie (2009 : 219). Bien que je ne traite pas directement de la défiguration et des maladies du corps, elles sont, dans une certaine mesure, liées aux thématiques que j'aborderai dans ma lecture de Blanchot : la hantise, l'érotisme et la dépersonnalisation. Plutôt que le portrait, j'analyserai deux autres pratiques de représentation visuelle, la photographie et le moulage. La première est rarement discutée dans les études sur Blanchot ; quant au deuxième, quoique les chercheurs l'abordent souvent à propos de *L'Arrêt de mort* et de la théorie blanchotienne de l'image, ils se focalisent généralement sur une forme spécifique de moulage, le masque mortuaire[1]. Je ne suivrai pas cette approche et situerai cette pratique dans d'autres contextes.

**Moulage : hantise et érotisme**

*L'Arrêt de mort* a une structure simple malgré sa narration de plus en plus déroutante. Le texte se divise en deux parties, qui entretiennent une relation en miroir. Dans la première, le narrateur raconte l'histoire de son amie, une jeune femme nommée J.. Elle semble toujours sur le point de mourir d'une maladie mais ne meurt jamais. À un certain moment, suite à un traitement médical dangereux, sa condition s'aggrave. À son arrivée à l'hôpital, le narrateur se trouve face au cadavre de son amie. Il se penche sur elle et l'interpelle et J. ouvre les yeux et

[1]Le masque mortuaire est important dans l'analyse de l'image proposée par Heidegger dans *Kant et le problème de la métaphysique*. On l'a comparée avec la théorie de l'image cadavérique chez Blanchot et l'a associée à l'intérêt de l'écrivain pour le masque de L'Inconnue de la Seine. L'exemple bizarre de Heidegger s'explique par la popularité d'un livre d'Ernst Benkard, *Dasewige Antlitz*, un recueil d'une centaine de photographies de masques mortuaires. L'analyse comparative de ces deux théories de l'image a été déjà bien faite (Jean-Luc Nancy, 2003 ; Georges Didi-Huberman, 2003 ; Emmanuel Alloa, 2005).

revient à la vie. Cette seconde vie ne dure que quelques jours. Elle agonise la deuxième fois ; le narrateur, à sa demande, lui injecte de la morphine et puis assiste à sa mort, cette fois définitive. Il exprime la difficulté d'écrire sur ces événements et suggère qu'il commence à perdre sa maîtrise du langage et le sens de la réalité. Il commence la seconde partie du récit par son désir d'en finir avec ces souvenirs et par l'espoir d'un renouveau de sa vie. Probablement à cause de la leucopénie, conséquence du traitement d'une maladie pulmonaire, il est victime de fréquentes crises d'hallucination. Son médecin diagnostique sa mort imminente, mais il ne meurt toujours pas malgré sa santé défaillante. Le reste du récit consiste en la narration de ses relations avec trois femmes, Colette, Simone et Nathalie ; les détails de ces relations rappellent souvent les événements qui concernent J.. La force du récit tient à l'impression qu'un événement désastreux est toujours sur le point d'arriver, événement qui répètera, sous une forme ou une autre, l'histoire de J.. Celle-ci, malgré sa mort au milieu du récit, hante ainsi le texte jusqu'à la dernière page.

Histoire de la hantise et de la répétition. L'intrusion du passé dans le présent se réalise surtout à travers la production des images du corps. J. a fait un moulage de ses mains que le narrateur garde toujours : « Les mains de J. étaient petites et elle ne les aimait pas ; mais les lignes m'en paraissaient tout à fait singulières, hachées, enchevêtrées, sans la moindre unité apparente : je ne saurais pas les décrire, bien qu'en ce moment je les aie sous les yeux et qu'elles vivent » (Blanchot, 1948 : 21). Les mains « vivent » encore malgré la mort de J., malgré le désir du narrateur d'oublier l'expérience traumatisante vécue avec son amie. Désirer rompre avec le passé, c'est aussi souhaiter que J. soit morte définitivement, qu'elle appartienne désormais au passé plutôt que de refuser de disparaitre comme elle l'a fait. Pourtant, l'attitude du narrateur n'est pas sans ambiguïté. Les mains qui « vivent » contredisent son refus du passé, mais il les conserve précieusement. Le moulage des mains est aussi ce qui constitue l'intrusion violente du passé à la fin du récit : Nathalie, la nouvelle compagne du narrateur, découvre chez lui la carte du statuaire qui a fabriqué le moulage de J. et se fait mouler, à son tour, la tête et les mains. Le narrateur est extrêmement angoissé par la résurrection symbolique de J. en sa compagne actuelle, mais il l'accepte finalement avec une sorte d'*amor fati*. La figure du J., incarnation de l'*arrêt* de mort, la mort en suspension, revient sans cesse en tant qu'*image fragmentaire de son corps* : le narrateur rencontre à nouveaux les mains de J.. Il y a, évidemment, ses mains moulées, mais elles ont aussi d'autres modalités de présence plus subtiles. Colette, voisine du narrateur, lui tend sa main pour montrer une cicatrice ; cette vue suscite l'angoisse du narrateur : il y reconnait sans doute les mains de J.. Vers la fin du récit donc, Nathalie se fait mouler les mains et devient ainsi, en un sens, le substitut de J.. Après être devenu une image, J. semble omniprésente et capable de se réincarner en d'autres personnes. Il est difficile de ne pas penser au fétichisme des mains et des gants chez Breton qui débute *Nadja* par la question de « savoir qui je hante » (1998 : 11). Pour Blanchot, un corps devenu image est un corps qui *hante*.

Mais pourquoi le moulage et non pas d'autres formes d'images ? Les commentateurs de Blanchot n'ont pas manqué de signaler que ce recours à la pratique ancienne de l'empreinte nous ramène à l'étymologie latine du mot « image ». Chez Pline l'Ancien, l'*imago* désigne, outre le portrait, le masque d'un mort moulé en cire, masque utilisé dans la procession funéraire et destiné à la préservation du lien généalogique. Or, puisqu'il s'agit des mains et non du visage dans le cas de J., on peut aussi se référer à une autre pratique : la céroplastie médicale, c'est-à-dire la fabrication des pièces anatomiques, non moins mortifères parce que moulées sur des corps malades ou des cadavres. La première grande école de la céroplastie anatomique fut créée en Florence, au XVII$^{e}$ siècle, et Charcot continua encore cette pratique à la fin du XIX$^{e}$. Dans

son livre consacré à l'empreinte, Georges Didi-Huberman souligne le lien entre cette pratique et la mort : « Nous savons tous, plus ou moins obscurément, que l'anatomie désigne en nous un "destin" : celui de notre mise en morceaux observables pour autrui, celui de notre mise à mort visualisée » (2008 : 117-118). En réalité, le destin joue un rôle intéressant dans *L'Arrêt de mort*. Avant l'agonie de J., le narrateur transmet le moulage de ses mains à un chiromancien et astrologue pour connaître son « destin ». La divination consiste à dire qu'« elle ne mourra pas », ce qui est à la fois vrai et faux : J. meurt, revient à la vie, meurt de nouveau et survit sous forme de hantise et de répétition (Blanchot, 1948 : 22). Blanchot propose ici subtilement sa deuxième thèse sur le corps humain : comme en chiromancie, les mains sont les porteuses du destin. La production des images des mains, la multiplication de cette partie du corps, reproduit aussi les marques de ce destin. Gardant ce moulage dans son armoire, le narrateur agonise, suite à un accident médical, mais ne meurt pas, tout comme J.. Après avoir appris que Nathalie s'est fait aussi mouler les mains, il murmure : « C'est que probablement il le fallait » (124). Un sentiment de fatalité est toujours lié aux mains et à sa mise en image : dans l'univers de *L'Arrêt de mort*, la chiromancie est une loi de la réalité et gouverne la logique de l'intrigue.

Revenons à la phrase de Didi-Huberman. L'idée du « destin », d'une mort symbolique dans la fragmentation du corps, d'une mort *par moulage*, nous révèle aussi une manière de lire le texte de Blanchot. J. met en scène une destruction de la chronologie de la mort : avant son agonie, elle subit cette mort par moulage, mort qui produit pourtant un objet de survie. Détacher la forme d'une partie de son corps constitue une mise à mort symbolique, mais – inversion blanchotienne – le produit de cet acte, les mains moulées, « vit » encore après la mort réelle. Certes, l'idée de l'anatomie n'est que métaphorique ; elle renvoie à la fragmentation inhérente à l'acte de mouler. Le moulage de J. est fabriqué par un statuaire, non par un anatomiste. Reléguée dans les champs religieux et médical, la pratique de l'empreinte reste la plupart du temps soit hors de l'histoire de l'art soit à ses frontières. Cependant, le moulage est une pratique commune dans les ateliers de sculpture grâce à son bénéfice pédagogique. Ce fait historique explique la présence dans le récit du statuaire qui connaît cette pratique.

L'image du moulage chez Blanchot ne manque pas d'évoquer le geste corporel de contact, geste essentiel pour la prise d'empreinte. D'un côté, le contact confère au produit l'aura de la présence unique : le moulage n'est pas les mains de J., mais il en a été au contact et en garde physiquement la trace dans sa forme même. Cette intimité physique avec le corps fait la spécificité de cette forme de représentation. On sait qu'en anthropologie, on appelle la « magie contagieuse » la croyance en un lien établi par le contact entre deux objets, un lien qui persiste après leur séparation ; Frazer la définit ainsi : « things which have once been conjoined must remain ever afterwards, even when quite dissevered from each other, in such a sympathetic relation that whatever is done to the one must similarly affect the other » (1990 : 37). L'exemple commun en est la pratique de la sorcellerie ou de la magie effectuée à partir d'une partie détachée du corps, comme des cheveux ou des ongles, mais capable d'atteindre la personne absente. La magie du contact n'explique pas seulement les rites ou la sorcellerie, mais aussi certains objets dont la valeur est acquise grâce à la main qui les a touchés, comme le manuscrit d'un écrivain. Ayant été en contact avec les mains de J. encore en vie, le moulage est une « preuve "vivante" » comme si la vie avait été transférée par la contiguïté physique (Blanchot, 1948 : 9). J. étant aussi l'incarnation de la mort et de la maladie, le moulage de son corps ébranle toute personne qui s'en approche. Dans une scène presque fantastique, une femme (probablement Nathalie) a failli ouvrir l'armoire qui contenait la « preuve "vivante" » en question (on ne sait pas encore ce qu'elle est). Cette tentative a déclenché une crise chez la

femme : « Tombée sur le lit, elle ne cessait de trembler ; toute la nuit, elle trembla sans rien dire ; à l'aube, elle se mit à râler. Les râles durèrent environ une heure » (10). Le moulage des mains transporte *magiquement* l'agonie prolongée de J. dans le corps de Nathalie, comme si le contact, ou même sa proximité physique, était toujours une contamination ; une scène qui ne s'explique pas par la logique de la réalité mais par celle de la « magie contagieuse ».

D'un autre côté, le contact et la reproduction du contour du corps peuvent avoir un sens érotique, à la fois sous-jacent et évident dans le récit de Blanchot. Dans un court chapitre sur le désir et l'empreinte, Didi-Huberman analyse le cas du sculpteur Aguste Clésinger, dont *Femme piquée par un serpent* de 1847 fit scandale à cause de son utilisation de moulages du corps de son modèle, Apollonie Sabatier. L'excès du réalisme inhérent à cette forme d'empreinte fait de cette statue un « mémorandum érotique », un aspect que l'artiste tenta d'atténuer en suggérant vaguement une scène mythologique ou historique (la présence d'un serpent autour du poignet du personnage et le titre qui évoque la mort de Cléopâtre) (2008 : 142). Théophile Gautier a rédigé un texte sur cette œuvre en 1847 :

> elle n'est pas en marbre, elle est en chair ; elle n'est pas sculptée, elle vit, elle se tord ! Et n'est-ce pas une illusion ? elle a remué ! Il semble que si l'on posait la main sur ce corps blanc et souple, au lieu du froid de la pierre, on trouverait la tiédeur de l'existence ! […] Jamais sculpture plus réelle n'a palpité aux regards surpris. Si ce n'était pas du marbre, on croirait qu'une belle et superbe créature a été saisie et figée à son insu dans un moule magique à l'instant où quelque rêve charmant et terrible la faisait se tordre sous sa couche de plaisir et de douleur. (1847, *apud* Didi-Huberman, 2008 : 143)

Il ne s'agit pas d'un personnage mythique *créé* par un artiste, mais de la reproduction d'un corps accomplie par un mécanisme automatique. Si le modèle était pétrifié, il serait identique à cette sculpture. Les détracteurs accusent surtout l'œuvre d'« indécence » : la chair féminine du modèle se livre de manière flagrante à la possession du regard des hommes. Gautier indique l'aspect érotique de cette pièce par l'imagination de l'acte de toucher, non seulement le marbre, mais aussi un « corps blanc et souple ».

L'érotisme du moulage n'est pas mis en avant, mais certainement suggéré par Blanchot. La tension sexuelle entre le narrateur et J. s'exprime subrepticement par les mains. Les mains sont d'abord la métonymie de leur lien en grande partie épistolaire : « je reçus quelques lignes de la main de J., de sa main plutôt que de son écriture, car l'écriture était extraordinairement tourmentée » (1948 : 24). Quand le narrateur se trouve face au cadavre de J., il regarde, dans cet ordre, son visage, ses lèvres, ses paupières, sa peau et s'arrête dernièrement sur ses mains, comme si celles-ci étaient les plus importantes (36). Leur contact physique se limite aussi principalement à celui de leurs mains. Veillant sur son amie ressuscitée mais endormie, il prend à plusieurs reprise sa main : « sa main s'agitant dans la mienne pour se rendre libre, je voulus la relâcher, mais elle me ressaisit sur-le-champ avec une vivacité sauvage où il n'y avait aucune idée des rapports humains » (46). La main de J. n'a « aucune idée des rapports humains » parce qu'elle établit un rapport entre l'homme et le fantôme, la vie et la mort. Cette fascination pour les mains se transforme en fétichisme et le narrateur garde toujours chez lui le moulage des mains de J., moulage qu'il décrit d'ailleurs avec un minutieux regard esthétique. Il n'a contemplé de cette manière que ce moulage et le cadavre de J., cadavre qui « n'était déjà plus

qu'une statue » (35). Statue et moulage — le désir fétichiste a pour objet l'image du corps, non pas le corps lui-même. Le corps transformé en image est un corps érotique.

**Photographie et dépersonnalisation**

La photographie joue un rôle moins important dans *L'Arrêt de mort*. La seule photo de ce texte est pourtant extrêmement complexe et souvent mal comprise. Au début du récit, le narrateur raconte sa rencontre avec le médecin de J. :

> Sur le mur de son cabinet, il y avait une admirable photographie du Saint Suaire de Turin, photographie où il reconnaissait la superposition de deux images, celle du Christ, mais aussi celle de Véronique ; et, en effet, derrière la figure du Christ, j'ai vu distinctement les traits d'un visage de femme extrêmement beau et même superbe, à cause d'une bizarre expression d'orgueil. (19)

Le médecin, qui se dit croyant, suspend au mur une reproduction photographique du Saint Suaire. Le narrateur et le médecin voient, dans cette image, deux visages en même temps, celui du Christ et celui de Véronique. On n'a pas très bien expliqué ce dédoublement du visage – un détail fugitif qui n'a pas de conséquence en termes d'intrigue. S'agit-il d'une interprétation subjective du médecin et du narrateur ou d'un effet visuel créé par le producteur de l'image ? Manola Antonioli semble suggérer la deuxième possibilité sans proposer une hypothèse à l'égard du mécanisme spécifique qui réalise cette superposition (2008 : 139). Dans un article sur Blanchot et la photographie, Patrick Lyons écrit :

> le suaire est photographié à l'aide d'une technologie moderne qui, on peut le présumer, ajoute l'image fugitive de Véronique. La trace mystique est ici clairement juxtaposée. Celle-ci évoque l'expérience de l'excès ou du neutre décrite dans « Les deux versions », ainsi qu'une trace technologiquement avancée, habilement manipulée ou dénaturée pendant le processus chimique de développement. Dans les deux cas, la photographie se présente comme une technologie instable ayant le pouvoir d'altérer et de manipuler la plus divine des images. (2014 : 111)

Il présume une retouche de la part du photographe qui superpose l'image de Véronique à celle du Christ. Cette explication n'est pas impossible du point de vue historique : la technique de retouche fut inventée longtemps avant la naissance de la photographie numérique. Le pictorialisme (environ 1890-1930) est surtout connu pour la mobilisation de divers moyens d'intervention manuelle sur le négatif. Blanchot a-t-il décrit une photo retouchée du Saint Suaire pour évoquer « l'expérience de l'excès ou du neutre » dans son récit ? Pourquoi un photographe aurait-il songé à superposer le visage de Véronique à celui du Christ ?

Ce sont peut-être de fausses questions. L'image photographique du Suaire de Turin n'est pas fictionnelle. Secondo Pia en prit le premier cliché en 1898. Giuseppe Enrie photographia également le Suaire en 1931. Vu l'intérêt que suscitèrent ces photographies du Suaire au sein de la communauté religieuse, il n'est pas invraisemblable qu'un croyant dans les années 30 en disposât d'une. Si l'on regarde les photos de Pia ou d'Enrie, on s'aperçoit que l'hypothèse de la retouche est superflue. La forme du visage est extrêmement floue et incertaine ; on peut y voir facilement d'autres personnages que Jésus, ou un autre visage derrière celui supposé du Christ. Comme Didi-Huberman l'a montré, l'empreinte de la Sainte Face (le Saint Suaire, la Véronique,

le Mandylion) est structurellement une vision défective, « un champ de traces sur un tissu » dans lequel on ne voit presque rien (2008 : 77-78). La spécificité de cette catégorie d'objets consiste précisément dans sa capacité de solliciter, à partir de presque rien, le surinvestissement imaginaire. Ce que le médecin dans *L'Arrêt de mort* possède n'est pas une image transformée en palimpseste de manière artificielle ; l'image elle-même possède déjà la possibilité de palimpseste, c'est la subjectivité du regard qui « reconnaissait la superposition des deux images » (19) à cause de l'ambiguïté de la représentation. L'acte de mise en image – l'empreinte sur un tissu et sa photographie – désigne ici la perte de l'origine et l'entrée dans l'espace de la dépersonnalisation. Croqué avec des effets visuels imprécis, celui qui est représenté n'a plus d'identité déterminée. Il est même dépourvu d'unité : on peut identifier plusieurs personnes dans un seul visage. C'est en ce sens que l'on peut parler du « neutre » à propos de cette photographie dans *L'Arrêt de mort*. Pour Blanchot, un visage mis en image n'est plus un visage : il perd sa fonction principale d'établir l'identité personnelle.

Pourquoi le visage de Véronique précisément ? Outre la confusion du masculin et du féminin qui amplifie l'indétermination de l'identité, Véronique est elle-même le vecteur involontaire d'une image : le voile de Véronique, avec lequel le Christ essuie son front, porte l'empreinte de son visage. Comme Serge Zenkine l'a remarqué, « deux figures en principe incompatibles parce que situées des deux côtés opposés du médium (la toile) […] se superposent dans l'espace d'une seule image » (2009 : 217). Ce commentateur compare cette image avec les *Ménines* de Vélasquez où le peintre figure dans le tableau qu'il peint. Il faut pourtant se rappeler que le voile de Véronique et le Suaire de Turin sont deux objets distincts. S'il y a la co-présence du « producteur » de l'image (Véronique) et de la personne représenté (le Christ), il ne s'agit pas d'une métalepse par laquelle le créateur s'introduit dans l'œuvre même qu'il est en train de créer – la photo en question est celle du Saint Suaire, non pas celle du voile de Véronique. La présence féminine de Véronique s'inscrit dans la thématique de l'érotisme de l'image dans *L'Arrêt de mort* : ce sont les femmes qui laissent les traces de leurs corps par contact. J. et Nathalie produisent des moulages et le regard masculin reconnaît le visage d'une femme dans les traces non identifiables du Saint Suaire. Sur le plan symbolique, J. est à la fois Véronique et le Christ. Comme la première, elle produit une image fragmentaire du corps humain et, comme le second, elle est ressuscitée après sa mort.

Contrairement à *L'Arrêt de mort*, *Le Très-Haut* ne se structure pas autour de la question de l'image et du corps. Pourtant, quelques scènes dans ce roman peuvent mettre en lumière l'effet de dépersonnalisation exercé par la photographie. Au début du roman, le narrateur, Henri Sorge, rencontre sa voisine, Marie Scadran, chargée de la gérance d'un studio de photographie. Les clients viennent surtout dans ce studio pour leurs photos d'identité ; Sorge, fonctionnaire d'état, réfléchit sur la similitude entre leurs services : « grâce à nous, les individus avaient une existence juridique, ils laissaient une trace durable, l'on savait qui ils étaient » (Blanchot, 1948 : 32). Il imagine qu'un studio de photographie peut établir les archives de tous les clients avec leurs images et leurs coordonnées, une documentation qui rivaliserait avec celle de la préfecture. Pendant l'absence de Marie, le narrateur ouvre le tiroir d'un classeur et trouve un grand nombre de photos d'identité :

> Ce grand nombre de figures me causa une sensation extraordinaire, il y en avait peut-être cent, deux cents à ma disposition, je les amoncelai devant moi. Toutes ces photographies se ressemblaient, comme c'est le cas chez les photographes professionnels : l'attitude était la même ; les habits, toujours des habits de fête,

> passaient d'une personne à l'autre ; la différence des traits s'effaçait sous l'identité des expressions ; bref, la plus grande monotonie. Pourtant, je ne me laissais pas de les regarder, il m'en fallait toujours plus. C'étaient les mêmes, mais les mêmes en nombre infini. J'y enfonçais les doigts, je les palpais, j'en était ivre. (43)

La multiplication des visages révèle leur homogénéité sous le regard du narrateur. La destitution de la subjectivité dans la constitution de l'image se manifeste ici concrètement dans cette juxtaposition de centaines de photos. Comme dans *L'Arrêt de mort*, un visage photographié n'a pas d'identité.

Marie raconte qu'on lui a demandé de photographier un enfant qui avait habité le même bâtiment et qui est mort à cause d'une épidémie. Le narrateur décrit ainsi ses impressions face à ces photos : « Spectacle déplaisant : un enfant mort n'a aucune beauté, aucune jeunesse ; celui-ci était affreusement décharné et donnait l'impression d'un tas d'ossement retrouvés par hasard dans une fosse » (41). Évidemment, l'enfant était maigre et malade ; sa vue serait « déplaisante » même s'il ne s'agissait pas d'une photographie. Pourtant, l'imagination de Sorge révèle une certaine consistance par rapport à d'autres photos dans *Le Très-Haut*. La métaphore d'«un tas d'ossement » représente la réduction à la pure matérialité sans individuation : un tas d'ossement est toujours anonyme, et on ne sait même pas s'il appartient à une personne ou à plusieurs. Il est probable que le narrateur éprouve la force de l'impersonnel non seulement en raison de la maigreur et la maladie de l'enfant, mais aussi parce qu'il le voit en photo.

La photographe elle-même n'échappe pas à ce processus de dépersonnalisation. Elle possède un portrait qu'elle montre au narrateur vers le début du roman. Plus tard, le narrateur a l'impression d'apercevoir ce portrait photographique derrière le visage de Marie, et elle s'effondre dans un fond impersonnel en se fusionnant avec le narrateur :

> Je l'entendis murmurer quelque chose, puis parler plus fort, mes yeux s'ouvrirent, je la vis et, sur-le-champ, je reconnus ce visage de photographie, cette figure brillante de papier. « Quoi ? » dit-elle. Alors je la saisis, la secouai, emporté par le désir de la voir se détacher d'elle-même, se séparer de moi, devenir quelque chose d'autre, de différent. (98)

Voir le visage de quelqu'un comme une image photographique, c'est le plonger dans un espace sans identité, espace dont le sujet n'arrive pas à s'extraire. Les êtres ne sont pas capables de se séparer, comme s'ils n'avaient plus de corps individuels. Sorge secoue Marie pour qu'elle sorte de la région indistincte de l'image. Puis, il lui fait remarquer leur ressemblance et, pour le prouver, l'entraîne devant une glace :

> Je l'entraînai dans le studio, la poussai, et brusquement, dans la glace, sa figure se montra à côté de la mienne, les têtes se touchaient, ses yeux, fixés sur les miens, devinrent troubles. Peu à peu la ressemblance surgit dans ce monde d'en face, l'envahit, y répandant son évidence, régnant et dominant dédaigneusement, dans la sérénité d'une présence inaccessible, et je vis, à son air hagard, qu'elle aussi reconnaissait cette ressemblance, la saisissait sans pouvoir s'en défaire. (100)

Le miroir fonctionne de la même manière que la photographie et révèle la ressemblance de tout à tout dans l'espace informe de l'image.

Si *L'Arrêt de mort* nous présente l'image défective du Saint Suaire caractérisée par l'indétermination de l'identité, *Le Très-Haut* démontre foncièrement l'antagonisme entre l'image et le corps humain. Les photographies dans ce roman semblent toujours révéler une profonde inhumanité et une violence soit latente soit agressivement manifeste. Les individus s'effacent dans l'énormité des archives, archives d'ailleurs comparées à celles de la machine d'état, cruelle et autoritaire dans le contexte de ce roman. L'enfant photographié est « décharné » d'abord au sens dérivé et puis au sens littéral parce que ressemblant à un tas d'ossement dans une fosse. Il a perdu sa chair dans l'imagination du narrateur, et il ne lui reste plus qu'un corps mutilé. La ressemblance de Sorge et de Marie conduit à une fusion qui prive leur corps de toute individualité — ce qui pose la question de savoir si un corps non-individuel est encore un corps. La force de dépersonnalisation signifie non seulement l'indistinct, mais aussi la destruction. Tandis que l'image et le corps forment une dialectique vertigineuse dans *L'Arrêt de mort* avec l'éternel retour des mains de J., l'épreuve du corps la plus radicale se situe dans ces quelques références éparses à la photographie dans *Le Très-Haut* : le corps devenu image peut être simplement un corps détruit.

**BIBLIOGRAPHIE :**

ALLOA, Emmanuel (2005). Bare Exteriority: Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot. *Colloquy Text Theory Critique*, *10*, 69-82.

ANTONIOLI, Manola (2008). Entre Blanchot et Derrida. De l'image spectrale aux cimetières virtuels. *Chimères*, *66-67*, 133-144.

BLANCHOT, Maurice (1942). *Aminadab.* Paris : Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1948). *L'Arrêt de mort.* Paris : Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1948). *Le Très-Haut.* Paris : Gallimard.

BRETON, André (1998). *Nadja.* Paris : Gallimard.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). De ressemblance à ressemblance. In Christophe BIDENT & Pierre VILAR (coords.), *Maurice Blanchot. Récits critiques* (pp. 143-167). Tours : Farrago.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit.

FRAZER, Sir James George (1990). *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion.* New York : Macmillan LTD.

LYONS, Patrick (2018). Retracer l'image obscure : Maurice Blanchot et la photographie. *Cahiers Maurice Blanchot*, *5*, 107-120.

MAJOREL, Jérémie (2010). Portraits avec visage absent : *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot. *Alea*, *12(1)*, 97-106.

NANCY, Jean-Luc (2003). *Au fond des images*. Paris : Galilée.

ZENKINE, Serge (2009). Blanchot et l'image visuelle. In Monique ANTELME, Gisèle BERKMAN, Christophe BIDENT, Jonathan DEGENEVE, Leslie HILL, Michael HOLLAND, Olivier LE TROCQUER, Jérémie MAJOREL & Parham SHAHRJERDI (coords.), *Blanchot dans son siècle* (pp. 214-227). Lyon : Parangon/Vs.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0014

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Thomas Owen, le fantastique et le corps de la femme

## Thomas Owen, the Fantastic and the Body of the Woman

BERNARD RIBEMONT
*Professeur émérite de l'Université d'Orléans*
*bernard.ribemont@univ-orleans.fr*

**Mots-clés**

**conte fantastique ; mortifère ; sexualité ; héritage ; fantasme.**

Thomas Owen, le maître incontesté de la littérature fantastique belge du XX[e] siècle, est fasciné par les femmes, dont le corps intervient souvent dans ses contes, sous différents aspects, de la plus grande beauté à l'horreur morbide. Owen est en ce sens un héritier d'une tradition remontant au XIX[e] siècle, tradition qu'il manipule à sa façon à la fois classique et moderne, en respectant certains codes et en en biaisant et déformant d'autres, à l'aune de sa propre originalité et de ses fantasmes. Il réexploite ainsi le mythe de la femme mortifère, des Ève, Salomé ou Lilith régulièrement convoquées par les auteurs 'fin de siècle' ou des peintres tels Von Stuck ; il reprend également quelques figures médiévales, comme Mélusine, qui offre bien des jeux possibles sur l'ambiguïté de la femme. Cependant, si la plupart des femmes oweniennes, conformément à l'esthétique du conte fantastique, sont dangereuses, l'auteur sait également proposer un regard plus attendri sur certaines créatures fragiles et victimes de la société comme des hommes. Cet article se propose donc d'étudier les procédés mis en œuvre par l'écrivain belge pour mettre en scène le corps de la femme.

**Keywords**

**fantastic tale; mortiferous; sexuality; inheritance; fantasm.**

Undisputed master of the fantastic Belgian literature of the 20th century, Thomas Owen is fascinated by the women and their bodies. Present in many of his tales, these bodies take different appearances, from the greatest beauty to morbid horror. Owen is an inheritor of a tradition dating back to the 19th century, which he approaches in a personal manner, both classical and modern, conforming to some of its codes while distorting others, in line with his own originality and fantasy. Like in the works of authors and painters such as Von Stuck from the late 19th century, where the figures of Eve, Salomé or Lilith were constantly present, Owen also leans on the myth of the mortiferous woman. Moreover, he takes up some medieval figures, like Melusine, who allow him to have different takes on the ambiguity surrounding this fairy. However, while most of the Owenian women are dangerous, as required by the aesthetic of the genre, some of them are treated with compassion, as victims of the society and of men. The aim of his paper is to study the different processes used by Owen to render the woman's body.

« Rares sont les genres littéraires qui impliquent autant le corps que le genre fantastique »[1]. Le corps en effet est un lieu privilégié d'échange entre le réel de sa corporéité et l'étrange de ce qu'il cache – par les différentes parures qu'il peut adopter – et de ce qu'il permet d'imaginer au moyen de divers états que l'invention peut lui prêter : métamorphoses, hybridité, décomposition, résurrection[2]... C'est dans les failles qui se faufilent entre ces différents statuts et espaces de la corporéité que peut s'alimenter l'hésitation qui préside au fantastique et à son imaginaire, selon la conception classique de Todorov. Les différentes facettes du corps exploités par la littérature fantastique sont mises en œuvre afin de provoquer malaise et, pour le moins, sensation étrange (parfois perverse), quant à la rencontre de corps dont le lecteur ne peut savoir dans quelles proportions ils pourraient être part de lui-même et part d'un Autre mal défini – ce « corps de l'Autre »[3] –, sensation proche de ce que Freund, en 1919, appelait l'*Unheimlich*[4], en particulier à partir de sa lecture du *Der Sandmann* d'Hoffmann. Thomas Owen, maître reconnu de la littérature fantastique belge de langue française du XX[e] siècle, formule lui-même ce procédé : « Je veux troubler la quiétude, corrompre une atmosphère, une tranquillité […] Il faut "piéger" les gens et que le malaise naisse finalement d'eux-mêmes »[5].

La lecture des contes fantastiques d'Owen révèle de toute évidence, de façon même frappante, la fascination que la femme exerce sur cet auteur. Comme le notent Anne Deckers et Jean-Baptiste Baronian, « inspiratrice continuelle de son talent, la femme dans tous ses états est au cœur de chaque recueil, que ce soit à travers les obsessions et fantasmes freudiens de l'autobiographique *Tétrastome* (1988) ou dans les récits éclectiques qui composent *Carla hurla* (1991), *La Ténèbre* (1994), ou encore *La Porte oblique* (2011) »[6]. C'est d'ailleurs une véritable profession de foi, sous couvert d'un *je* narrateur – très souvent à l'œuvre dans les contes d'Owen[7] –, qui ouvre la nouvelle *La serpentine* :

> J'aime les femmes, c'est une terrible faiblesse. Je les aime depuis l'enfance. Celles qui m'attirent sont généralement belles, du moins je le crois. […] J'aime leur présence, leur compagnie. […] je suis heureux d'être proche d'elles, je suis heureux de leur appartenir et qu'elles m'appartiennent. Je ne puis me passer d'elles. Elles le savent, elles le sentent[8].

Selon la nomenclature de Katarzyna Gadomska, Owen appartient, avec son compatriote Jean Ray[9], à la « première génération d'auteurs néofantastiques »[10] qui donc, sur la base d'une

[1] Pédeflous, 2014 : 77.
[2] Nodier par exemple joue régulièrement sur une forme de résurrection féminine, avec des femmes qui se réincarnent, comme dans les contes *Morella*, *Éléonora* ou *Ligela*.
[3] Voir Lévy, 2006 : 72.
[4] Voir Quinodoz, 2004 :191-195 ; Freud, 1976.
[5] Soncini, 1983 : 32.
[6] Propos liés à la réception de Thomas Owen à l'Académie royale de langue et de littérature françaises, sur le site de l'Académie : [en ligne]
https://www.arllfb.be/composition/membres/owen.html, consulté le 08/04/2023.
[7] Procédé particulièrement bien adapté à la littérature fantastique, afin de mieux semer le doute par des effets du réel.
[8] *Œuvres*, t. 4 : 97.
[9] Jean Ray, souvent qualifié d'« Edgar Poe belge » ou de « Lovecraft flamand » fut aussi une référence pour Owen, même si ce dernier revendiqua son indépendance. Les deux hommes entretinrent une correspondance suivie ; **Étienne**, 2016. Comme le note Marc Lits, « Thomas Owen suivra les traces du maître, mais s'il affectionne, à ses débuts, les grands motifs spectaculaires à la Ray, il s'en éloignera

tradition relevant à la fois du *gothic novel*, du fantastique de Hoffmann, de Nodier ou de Maupassant[11], renouvelle le genre ou tente de le faire. Se pose donc la question de savoir quelle est la nature de la femme owenienne, révélée par sa corporéité, entre tradition et modernité d'un fantastique belge.

La première catégorie des femmes oweniennes relève d'un « classicisme »[12] de l'auteur des contes fantastiques. Le lecteur coutumier de la littérature fantastique repère immédiatement la présence régulière d'une femme pour le moins inquiétante, la grande séductrice[13], qui n'est pas sans rappeler certains fantasmes de Des Esseintes. Un bel exemple est fourni par la femme-hybride, mélusinienne[14], « une sorte de sirène séductrice mais dangereuse, profitant de son attrait sexuel afin de causer la chute finale de l'homme »[15]. Une telle femme, séductrice et mortifère, relève effectivement d'une tradition développée dans la littérature et l'art du XIX^e^ siècle avec leur esthétique misogyne. On peut donc, pour une part, inscrire la démarche d'Owen dans une tradition fortement établie au XIX^e^ siècle, d'une femme Ève maudite destructrice de l'homme qui trop s'en approche : la Manette Salomon des Goncourt et la Juliette du *Calvaire* de Mirbeau tueuses d'artiste, la Mme Chantelouve dévoratrice de Huysmans, des Lilith[16], des Salomé peuplant art pictural et littérature[17], dont les représentations noires et serpentines de Von Stuck (*Die Sünde*, *Sensualität*) pourraient servir d'emblème. Les tableaux de Von Stuck mettent bien en valeur ce corps féminin, aux seins généreux, qui envoûte l'homme et entre en écho de ses fantasmes, dans une vision de la femme-corps, dont le serpent cache et souligne le sexe, ce que résumait Octave Mirbeau, avec une misogynie bien « air du temps », en définissant la femme comme un être qui est un sexe, et dont la seule fonction est de faire l'amour[18] ; un Mirbeau n'ayant rien à envier à Baudelaire déclarant dans *Mon cœur mis à nu* que « la femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux. Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps »[19].

Une atmosphère baudelairienne baigne effectivement certains contes d'Owen, dans lesquels l'on retrouve cette femme à la beauté capiteuse, mais qui étouffe l'homme. Un bel exemple est donné par le conte *Pitié pour les ombres*. Un jeune homme aperçoit une statue géante qui a les traits d'une femme dont il a rêvé :

---

peu à peu pour rédiger des nouvelles plus feutrées, dans les effets comme dans l'écriture » : Lits, 1993 : § 29.

[10] Sur cette appellation, voir Ray, 2012.

[11] Voir Benhamou, 2005 : 51-86. Dans l'interview citée *supra*, Owen rend hommage à Maupassant, en particulier pour son « langage simple et quotidien » : « j'ai la plus grande admiration pour lui. Cela tient sans doute à une communauté de tempérament, à une même manière d'avoir les pieds dans le réel » (cit. : 32).

[12] Que relève Jacquemin, 1974.

[13] Voir Ribémont, 2021 : 303-321.

[14] Voir les contes *La Serpentine* et *À la fée zibeline* ; sur Owen et la littérature médiévale, voir Ribémont, 2016 : 91-110.

[15] Gadomska, 2009 : 79.

[16] Auraix-Jonchière, 2003 : 61-75.

[17] Voir, entre autres, Dottin-Orsini 1996 et *id.*, 1988 ; Cardin, 1996 : 85-95 ; Bochet, 2007.

[18] Mirbeau, 1926 : 190.

[19] Baudelaire, 1961 : 1288.

> Admirable image de la grâce, de la chasteté, de la majesté féminines. Figure grandiose et démesurée, simple et décisive à la fois, où la forme se haussait à la beauté de l'abstraction…
> Je ne pus que tomber à genoux et me cacher le visage dans les mains[20].

On ne peut ici que penser au poème *Le Fou et la Vénus*[21]. Voici la Bertie de *À la fée zibeline* découverte par le narrateur « couchée en chien de fusil sous mes draps, ses longs cheveux noirs répandus comme une promesse »[22], où l'on reconnaît la fascination baudelairienne pour la chevelure et, dans le cas présent, le regard sur la femme alanguie qui peut faire penser à *Olympia*[23] ou à la « très chère » des *Bijoux*, comme également dans *Les poupées*, où le narrateur découvre une jeune femme étendue sur un lit bleu pâle[24]. Ces caractères baudelairiens se retrouvent régulièrement chez Owen, avec l'image récurrente du corps allongé de la femme alanguie, comme encore chez l'Aurélia de *L'or indigo*, qui « connaît aussi ses heures délicieuses, où l'amour, la paresse, le goût de la nouveauté viennent amollir les résolutions les plus fermes »[25].

Le fantastique owenien se coule alors dans cette femme baudelairienne : pour revenir au conte *À la fée zibeline*, en caressant les jambes de Bertie, l'homme découvre une queue de zibeline ; réelle ou ornement ? Et la chevelure de cette femme ne cachait-elle pas une annonce mortifère en référence à la Méduse : « Elle était grande et svelte, avec une grosse masse de cheveux noirs, un peu en désordre, mais solidement arrimée à son crâne. On aurait pu croire qu'elle y cachait quelque chose, un nid par exemple, ou un serpent lové »[26]. Au lecteur d'imaginer, le narrateur s'enfuyant à toute jambes…

Si bien des femmes oweniennes sont mortifères, la métamorphose est parfois radicale et le corps de la femme qui s'est donnée se révèle une parure de la mort elle-même. Dans *Une nuit au château* par exemple, nouvelle du recueil *Le Rat Kavar*, un officier en guerre, séjourne dans un château réquisitionné où est séduit par la belle baronne Elisabeth Kuchkrinzi qui l'entraîne dans sa chambre et se donne à lui dans une étreinte brusque ; lorsque l'officier s'éveille, il découvre dans le lit « une sorte de momie brunâtre, squelette menu, au crâne étroit, comme réduit, à quoi adhérait un peu de pourriture desséchée et de matière fibreuse »[27]. C'est en quelque sorte le 'scénario' inversé et fortement condensé de celui du *Roman de la momie* de Gautier.

Le motif de la femme-double, dont le modèle masculin est celui du docteur Jekyll de Stevenson ou du Romuald de *La morte amoureuse* de Gautier, n'est évidemment pas nouveau au XX[e] siècle. Chez Hoffmann par exemple, comme le note Bettina Andank à propos du *Der*

---

[20] *Œuvres complètes*, t. 2 : 879.
[21] L'homme devant la statue de femme est un thème cher à la littérature romantique et fantastique, la statue incarnant la froideur et la beauté et, en outre, ayant une capacité à s'animer et à faire hésiter entre rêve et réalité. Cette thématique est particulièrement à l'œuvre dans le récit fantastique de Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*.
[22] *Œuvres complètes*, t. 4 : 90.
[23] On peut encore penser à la femme exotique avec l'odeur de cannelle de Margot la douce dans *Les trois grâces*, *Œuvres*, t. 3 : 286.
[24] *Œuvres complètes*, t. 4 : 269. On pourra noter une certaine atmosphère symboliste de la chambre avec, au-dessus de lit capitonné « une glace de Venise aux bords chantournés, dans cette pièce décorées de fleurs, d'opalines et de lampes à abat-jour de parchemin couleur miel ».
[25] *Œuvres*, t. 2 : p. 19.
[26] *Ibid.* : 87.
[27] *Œuvres complètes*, t. 3 : 172.

*goldne Topf*, la femme oscille entre la déesse et la sorcière[28], selon un procédé de « dichotomie du vécu » relevé par Michel-François Demet[29]. À ce propos, B. Adank parle de *con-fusion*, phénomène qui « ébranle la structure narrative » par la bipolarisation de personnages, à savoir l'idée de deux personnes distinctes en même temps que leur union crée une entité nouvelle. Owen joue effectivement et régulièrement avec ce modèle, comme avec bien d'autres références classiques de la littérature fantastique du siècle précédent.

Mais si l'on peut parler de « néofantastique » à propos de la femme owenienne, c'est, pour partie, lié à la façon dont Owen peut jouer, même avec humour et espièglerie, sur ce que j'appellerai l'"ambiguïté référentielle', qu'illustrent les exemples précédents. Le conte *La serpentine* en offre un exemple particulièrement éclairant. Owen s'est plu à jouer avec le personnage médiéval de Mélusine – estimé *a priori* comme connu de son lecteur. Mais, comme le narrateur découvrait en Bertie-Bertie dénudée une queue de zibeline, et non celle du serpent que le lecteur attendait, le bas du corps de Mme P*** est peut-être seulement un artifice, « une longue jupe faite de reptiles, vrais ou faux ».

Dans *La femme forcée*, c'est le motif du vampire féminin – inventé en 1825 par le baron de Lamothe-Langon[30] – qui est retravaillé, après *La morte amoureuse*, *La Guzla* de Mérimée, etc. Une femme au nom significatif de Belle von U…, se retrouve prise au piège d'une bonne action ; on lui demande, et elle accepte, de s'occuper d'une pauvre vieille – Mme Buer –, de lui tenir un peu compagnie. Il s'avère qu'elle est conduite à s'introduire dans le lit de cette vieille pour un peu réchauffer son corps. Elle a alors le sentiment d'être observée, puis elle sent qu'elle s'affaiblit de plus en plus. À ce constat, elle saute du lit et s'enfuit. Mais, se regardant dans le miroir, elle se rend compte avec horreur de ses traits décharnés, de son vieillissement, elle qui était une beauté. Dans un système de vases communicants à caractère vampirique, elle avait transmis sa jeunesse et son corps à la vieille. On pensera sans doute au *Horla* de Maupassant, où il n'est pas question de succion sanguine, mais de la vie qui s'écoule par la bouche. La nouvelle pourrait s'arrêter là. Mais, en sortant de l'immeuble, la nouvelle jeune Mme Buer, après avoir fait d'un air hautain la charité à la pauvre nouvelle vieille, est happée par un taxi, qui la réduit à l'état de cadavre. Voilà que, comme Dorian Gray, son visage redevient celui d'une centenaire, tandis que Belle retrouve sa beauté initiale.

Le conte *La chambre au bord du gouffre* – du recueil *Les chambres secrètes* – pourrait renvoyer, en le biaisant complètement, à *Der Sandmann* d'Hoffmann, où le corps d'une femme n'est finalement que mécanique : Nathanael, séduit par Olimpia et par ses yeux dont le lecteur se demande s'ils sont de verre ou réels, tombe amoureux de l'automate et finit par devenir fou :

> Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend. « Hui – hui – hui – *Feuerkreis* – *Feuerkreis !* dreh dich *Feuerkreis* – lustig – lustig ! – Holzpüppchen hui schön Holzpüppchen dreh dich – ».[31]

C'est un procédé à double détente qu'emploie alors Owen dans *La chambre au bord du gouffre* : Lady Lilia Monsuart Cleff aime à se déguiser avec des ailes de velours car elle « avait la

[28] Adank, 1990 : 177-185.
[29] Demet, 2009 : 426-427.
[30] *La vampire, ou La vierge de Hongrie*.
[31] *Der Sandmann*, *Nachtstücke*, hrsg. Gerhard R. Kaiser, Stuttgart, Reclam, 1990 : 41 ; *Le délire le saisit et troubla son sens et ses pensées. – Hui, hui, hui !… s'écria-t-il en pirouettant ! Tourne, cercle de feu ! c'est drôle – c'est drôle ! – Hui, poupée de bois, tourne belle poupée de bois –*

passion des ailes »[32], à tel point, dit le narrateur, qu'elle « avait l'air d'un oiseau de proie ». Lady Lilia s'éprend du narrateur qui, aimant être « choyé par les femmes », se laisse aller à la séduction, soulignant même de façon très crue : « sans faire le trottoir, je suis quand même un peu putain » (610). Il va s'avérer que cette lady est assez perverse et va présenter à l'homme qu'elle a séduit une jeune femme charmante, Margaret, et l'ombre plane sur l'image d'une relation homosexuelle entre les deux femmes – qui se vérifiera plus tard – avec le désir pervers de Lilia d'une relation à trois. Or, un accident survient, Margaret est renversée par un fiacre, et le narrateur est conduit à la voir nue, en tant que ce qu'il pense être son cadavre. Il revient vers Lilia qui l'enlace et à qui il rend son étreinte en s'accrochant à l'attache de ses ailes artificielles. Or, coup de théâtre,

> Je découvris alors avec effroi qu'il ne s'agissait point là d'une armature métallique, d'une sorte de prothèse destinée à soutenir et à donner forme à une fantaisie vestimentaire, mais au contraire de muscles, d'articulations, de nerfs, de remiges qui faisaient bel et bien partie de son corps. (612)

L'évocation d'une architecture métallique dans l'étreinte homme/femme, avec l'image floue de l'automate en arrière-plan, se transforme, à l'inverse de Nathanael/Olimpia, en une réalité effrayante incarnée. De plus, le conte se termine sur l'étrange réapparition de Margaret, que Lilia va embrasser et, confirmant la relation saphique, elle « caressa le dos et les reins de Margaret qui se laissa faire »[33], avec un érotisme diffus mais bien présent.

Le motif du miroir mortifère est à l'œuvre dans la nouvelle *Le miroir*[34]. Ici encore, et dès le titre, le lecteur pense à un topos de la littérature fantastique, inspiré du mythe de Narcisse, du miroir qui conduit à la mort, comme dans *Les Milésiennes* de Marcel Schwob, où le miroir entraîne le suicide des femmes qui s'y contemplent. Le miroir de l'*Avatar* de Gautier déforme à l'extrême le reflet du comte Labinski, miroir anxiogène, comme celui de *Jettatura* du même Gautier[35]. Il se peut que la source d'inspiration d'Owen soit Gautier ou Villiers de l'Isle-Adam, avec le conte *Véra* : le comte Athol voit apparaître sa défunte aimée dans le miroir et celle-ci l'entraîne avec lui, à travers la glace, dans l'Autre-Monde ; dans *Spirite*, où Guy de Malivert est également entraîné dans l'Autre-Monde, une jeune femme de grande beauté apparaît dans le miroir, qui se met à briller, ce que l'on retrouve dans la nouvelle d'Owen, où le miroir se met à « rayonner doucement »[36]. Mais le motif est détourné avec humour noir car John Cuningham, à qui le miroir fournit l'image érotique de la « nudité d'Agnès », finit par franchir sa surface et se retrouve écrasé dans la rue, trois étages plus bas, précipité qu'il se fut de sa fenêtre.

La forte présence des femmes dans l'œuvre d'Owen est naturellement tramée par un érotisme dont l'auteur lui-même ne se cache point, comme il le révèle lors d'une interview, en indiquant la façon dont il en joue sur le plan littéraire :

> L'érotisme est présent dans tous mes contes, mais il est sournois. Il n'affiche rien. Il laisse le soin au lecteur d'en deviner ce qu'il veut et de nourrir ses fantasmes […]

---

[32] *Œuvres*, t. 3 : 609.
[33] *Ibid.* : 613.
[34] Nouvelle du *Rat Kavar*, *Œuvres*, t. 3 : 175-182.
[35] C'est ce que Pierre Jourde et Paolo Tortonese nomment l'« autoscopie dissemblable », 1996 : 57.
[36] *Le miroir*, *Œuvres*, t. 3 : 179.

> C'est une sorte de poésie qui se cache sous des dehors moins « jolis ». La femme à l'œil coquin prime la petite fille au cerceau[37].

Le corps de la femme, dans ce contexte, est souvent mis en scène par ce que l'on peut nommer un 'dévoilement' à imaginer, grâce en particulier au vêtement qui souligne sans totalement révéler. Belle von U… par exemple, dans *La femme forcée*, est présentée dans « son peignoir léger flottant autour de son beau corps blond et doré »[38]. Le soulignement peut toutefois être plus marqué : dans le même conte, lorsque Belle retrouve sa beauté et que les vêtements de la vieille qu'elle avait revêtus dans sa métamorphose lui serrent de trop, « le corsage, lui aussi, craqua. Alors, bombant son beau torse, Bella von U…, redevenue elle-même, rentra chez elle en pressant dans ses mains ses beaux seins retrouvés »[39]. Telle est la fin du conte, sur une note finale en hommage à la poitrine d'une femme, que l'on ne voit pas, mais que l'on devine pleine et opulente.

En fait, Owen joue presque sans arrêt sur les contrastes que peuvent offrir les différentes mises en scène du corps féminin, entre douceur, érotisme filtrant et évocation plus crue, parfois au bord de l'écœurement, comme dans *La truie* ou dans *Les moments difficiles*[40]. Ainsi par exemple, sous le drap, par la caresse, le corps se dessine en estompe, pour le meilleur ou pour le pire, laissant filtrer une beauté le plus souvent douce qui peut déboucher sur un effroi peut-être imaginaire, une hallucination, comme la découverte de la queue de zibeline de Bertie ou sur le constat d'une créature diabolique, hybride, hors de la normalité.

Le motif du voile/dévoilement, comme dans *Fleur*, est régulièrement à l'œuvre et l'érotisme est le plus souvent diffus, avec par exemple la seule mention d'une robe « qui glissa dans un bruit soyeux »[41]. Les trois belles des *Trois grâces* sont distinguées par le narrateur « à travers leurs robes transparentes et mouvantes » qui permettent de « retrouver les courbes de leurs corps »[42]. Fleur est caressée du pied de son amant allongé dans un lit à ses côtés : « elle avait la peau extraordinairement lisse et douce »[43], englobant un corps dont elle avait fait l'« abandon » au narrateur. Le conte s'égrène au fil de la caresse de la jambe de Fleur, qui se fait plus « soyeuse », révélant un « fin duvet » : « c'était comme si j'avais eu un contact infiniment ténu avec un pelage léger qui se serait hérissé à mon approche comme pour mieux percevoir ma caresse »[44]. Peu à peu, le récit s'érotise et la caresse quitte la jambe pour s'introduire entre les cuisses de la belle endormie, ce qui permet l'évocation d'une « courte toison soyeuse ». Mais à la douceur succède la souffrance : le *je*/amant se retrouve soudainement saisi d'une violente douleur et, quittant le lit, voit dans le miroir de la salle de bains qu'il a été violemment et profondément griffé. Or aucun geste de Fleur ne laisse supposer la moindre agression, et le lecteur, d'ailleurs orienté par le narrateur, se demande si cette femme n'est pas quelque part un être double, de nature féline. Le dévoilement s'effectue brusquement, en contraste du début du conte, dont l'espace était couvert d'un drap. L'incertitude finale est tout à fait dans le style

[37] Interview, cit. (n. 5) : 32.
[38] *Œuvres*, t. 3 : 89.
[39] *Ibid.* : 98.
[40] Voir *infra* dans le présent article.
[41] *Œuvres*, t. 2 : 845.
[42] *Œuvres*, t. 3 : 287.
[43] *Œuvres*, t. 4 : 213.
[44] *Ibid.* : 215.

d'Owen, avec une pointe d'humour et, également en contraste avec la pudeur du début, un regard bien plus marqué sur le corps de Fleur :

> […] j'empoignai les draps et d'un seul geste découvris Fleur attendrissante et nue.
> Elle eut un petit sursaut, à peine perceptible, et continua à dormir ou à le feindre. Elle était paisible, innocemment rassemblée sur elle-même. Sa peau était blanche, à peine rosée, lisse comme une porcelaine fine.
> Ma colère tomba. Je cherchais à comprendre. Je regardais ses petits poings fermés. J'ouvris un à un ses doigts, très doucement, et elle ne s'éveilla point. Elle avait les ongles courts. Il était impossible qu'elle m'ait infligé pareilles blessures. Il lui aurait fallu pour cela des griffes acérées qu'elle ne possédait pas, une force physique qui lui faisait défaut.
> J'étais perplexe. Je sentais mon sang couler doucement. Je remis à plus tard de percer le mystère. Je regardais le beau petit derrière rond de Fleur éclairé par la lampe de chevet.
> Cela m'empêchait de réfléchir. (216)

Encore plus osée est l'évocation de la lubricité de la veuve madame P*** :

> La piquante brune me rendit souvent visite, par la suite, m'autorisant, m'incitant même souvent à l'embrasser, la caresser furtivement. […] quand elle passait chez moi, parce qu'elle habitait dans le quartier, elle s'enhardissait à dégrafer son corsage, comme s'il faisait vraiment très chaud, ou parfois même (j'en rougis encore) portait délibérément, mais amicalement – en regardant ailleurs – sa main à mon sexe, comme pour s'assurer qu'il était toujours là…[45]

Cet érotisme peut également être très pervers, comme dans *Les Guetteuses*, où une petite fille séduit des hommes dans un parc :

> La gamine vint se placer à califourchon sur le banc, plaquant contre celui-ci, de ses deux mains bien à plat, sa jupe détendue qui avait découvert, en remontant, des cuisses maigres et pâles[46].

Owen peut également jouer sur un détournement de la dimension érotique, en substituant la laideur à la beauté, toujours en évoquant le malaise : dans *La truie*, Arthur Crowley est hébergé pour la nuit dans une auberge quelque peu bizarre ; se mêlant aux hôtes, et après hésitations, il se laisse aller à jouer avec eux à un jeu bizarre qui veut que le vainqueur puise aller voir « la truie ». Crowley ignore de quoi il retourne ; vainqueur, il est conduit dans ce qui ressemble à un corps de ferme et, laissé seul, il découvre, couchée en chien de fusil – une pose qu'affectionne Owen – « une femme nue, sans âge, avec une tignasse blonde, des épaules grasses, un gros derrière mou »[47]. Devant ce spectacle, Crowley s'enfuit et apprend par ses compagnons qu'il a raté le spectacle, car il aurait dû piquer la femme d'un aiguillon disposée derrière la porte : il aurait alors pu observer cette femme à quatre pattes. Ce spectacle d'une

[45] *La serpentine*, cit. : 98-99.
[46] *Œuvres*, t. 3 : 69.
[47] *Œuvres*, t. 3 : 53.

nudité de laideur provoque un rêve érotique douloureux chez Crowley qui songe que cette femme « lui enlaçait les jambes de ses gros bras rose, le faisait basculer auprès d'elle, dans la litière, poussait des cris de plaisir »[48]. Le lendemain, il ne peut échapper à l'envie de mieux comprendre et il retourne à l'étable de la veille où il trouve une vraie truie. Le système de cette métamorphose ou du deux-en-un, relevant de la *con-fusion*, de B. Adank, n'est certes pas nouveau ; la touche owenienne consiste à créer le malaise par l'évocation d'une scène qui évoque, mais ne fait qu'évoquer, la bestialité.

Ce malaise est lié à un sentiment d'écœurement dans *Les moments difficiles*, avec une scène centrée sur la bouche et la langue :

> Il avait oublié la femme avec qui il parlait. Celle-ci revenait la charge, le prenait par le bras, l'entraînait dans une encoignure. Elle approchait son visage du sien. Ses yeux luisaient. Sa langue sortait de sa bouche et y rentrait très vite. Elle prenait toutes les formes, tantôt agressive et pointue, tantôt molle et langoureuse. C'était une belle langue, bien propre et bien rouge. Il eut soudain envie de la toucher et avança un doigt.
>
> – Bas les pattes ! fit-elle en lui donnant une tape sur la main. Une seconde plus tard, il sentait cette langue dans sa bouche, jusqu'à sa gorge. Il crut étouffer, se dégagea et s'enfuit en crachant[49].

Le corps de la femme, mis en écriture par Owen, a un certain nombre de constantes : le regard sur la poitrine, comme sur celle de l'Africaine des *Moments difficiles*, « plantée bas, ronde et ferme »[50]. Il y a le 'trio' « bouche, dents, yeux », réuni chez « la belle et séduisante » Lady Harrington[51]. Anita a ainsi des « lèvres chaudes », et un « feu inquiétant qui luisait parfois dans ses yeux »[52].

Les cheveux, on l'a vu, exercent un attrait sensuel récurrent : la chevelure de Bertie, la « tignasse noire » de la fille du boucher de *Rue de la consolation*[53], « la chevelure noire et opulente » de la femme du café vue par Arthur Crowley[54], « la très sombre et opulente chevelure » retenue du défilé d'une « discrète et pâle nudité féminine » vue dans ce palais des corruption[55], les « cheveux roux et brillants » de Sylvie[56], les cheveux blonds « coiffés en coussin léger », de l'inconnue de *Pitié pour les ombres*[57]. Une scène de *Motel Party* est révélatrice du rôle de la chevelure, de l'évocation érotique diffuse à une scène plus marquée. Molly Yug « se rejeta en arrière, dénoua le foulard à rayures jaunes et noires qui enserrait ses cheveux blonds » ; plus loin, « elle se déshabillait déjà, posant au fur et à mesure sur le fauteuil qu'elle avait quitté bermuda à fleurs, chemisette de coton, slip et soutien. Elle passa en riant devant moi, drapant

[48] *Ibid.* : 54.
[49] *Œuvres*, t. 3 : 100.
[50] *Œuvres*, t. 3 : 105.
[51] *Portrait d'une dame de qualité*, *Œuvres*, t. 2 : 580.
[52] *Son époux regretté*, *Œuvres*, t. 2 : 847.
[53] *Œuvres*, t. 4 : 219.
[54] *La Truie*, *Œuvres*, t. 3 : 50.
[55] *Les maisons suspectes*, *Œuvres*, t. 3 : 423.
[56] *Le temps cruel*, *Œuvres*, t. 4 : 223.
[57] *Œuvres*, t. 2 : 844.

autour de ses hanches le foulard à rayures jaunes et noires qui avait enserré ses cheveux, puis lança celui-ci sur la table »[58].

Les cheveux de l'inconnue de *Pitié pour les ombres* donnent « infiniment de douceur » à son visage. Owen aime à souligner la douceur d'un corps à la peau lisse, avec des qualités de pâleur, de blancheur, celles d'une main par exemple, telle la « blanche et si fine » de Madame Valadas[59]. L'image de la mère, qui apparaît parfois, comme dans *Le coffret*, répond significativement à cette vision récurrente du corps féminin : « Maman était très belle. Blanche te blonde. Neige et soleil. Lis et blé. Elle avait la peau douce, parfumée »[60]. Lorsque, après sa mort lors d'un accident de voiture avec son mari, Cuningham se souvient sa maîtresse Agnès, il pense « à la douceur de son bras et de son flanc, à la pâleur déchirante de son ventre »[61]. Dans le dévoilement discret qui s'opère chez la compagne de voyage du *il* d'*Une véritable chinoiserie* – et dont le lecteur s'interrogera *in fine* sur l'existence réelle, le voyageur découvre une « blancheur dorée »[62], comme celle de Bella von U…

La fascination pour le corps féminin s'exerce par un jeu kaléidoscopique au fil des contes, ce qui constitue aussi une originalité de la fiction owenienne. Si l'auteur joue, par références le plus souvent décalées, biaisées, à la tradition du fantastique alliant la beauté à la séduction inquiétante, voire mortifère, si, dans cette même tradition, il joue entre beauté du corps et hybridation ou métamorphose – réelles ou à imaginer –, il présente aussi le corps féminin pour ce qu'il est, quel que soit le rôle qu'il soit amené à jouer. Ainsi, est mis en scène le corps de la femme – à découvrir, à dévoiler, parfois (mais rarement) à observer dans sa pleine nudité –, sous divers aspects, jeune ou vieilli, fort ou fragile, d'une rare ou d'une quelconque beauté, parfois repoussant jusqu'à la nausée, mais central en tant que corps, ainsi que le narrateur le résume à propos de son personnage Goodwin, qui « n'avait jamais pu s'expliquer la séduction que pouvait exercer sur lui un corps nouveau, même imparfait, même déjà marqué par l'âge ».

Le mot de la fin peut être donné par ce Goodwin/Owen : « la découverte d'un corps avait plus d'importance pour lui que l'abandon qu'on pourrait lui en faire »[63].

**BIBLIOGRAPHIE :**

**Sources**

OWEN, Thomas (1995). *Œuvres complètes*, t. 2. Bruxelles : Lefrancq.

OWEN, Thomas (1998). *Œuvres complètes*, t. 3. Bruxelles : Lefrancq.

OWEN, Thomas (1998). *Œuvres complètes*, t. 4. Bruxelles : Lefrancq.

BAUDELAIRE, Charles (1961). *Mon cœur mis à nu*. En ID., *Œuvres complètes* (pp.1271-1301, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOIS. Ed. Yves-Gerard LE DANTEC. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

HOFFMANN, E.T.A. (1990). *Der Sandmann*, *Nachtstücke*. Hrsg. Gerhard R. KAISER. Stuttgart : Reclam.

JOURDE, Pierre & TORTONESE, Paolo (1996). *Visages du double, un thème littéraire*. Paris : Nathan.

[58] *Œuvres*, t. 3 : 123.

[59] *L'impromptu d'Evora*, *Œuvres*, t. 3 : 85.

[60] *Œuvres*, t. 2 : 857.

[61] *Le miroir*, *Œuvres*, t. 3 : 176.

[62] *Œuvres*, t. 3 : 87.

[63] *Rue de la consolation*, cit., : 221.

MIRBEAU, Octave (1926). *Les Écrivains* (deuxième série). Paris : Flammarion.

VON EICHENDORFF, Joseph (1970). *Werke II*. Romane. Erzählungen. München : Winkler.

**Critique**

ADANK, Bettina (1990). Déesse ou sorcière. Représentations de la femme dans *Der goldne Topf* d'E.T.A. Hoffmann. *Merveilles & contes*, *4, 2*, Special Issue on The Romantic Fairy Tale, December, 177-185.

AURAIX-JONCHIÈRE, Pascale (2002). *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence. Cahiers romantiques*, 8. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.

BENHAMOU, Noëlle (2005). Du fantastique maupassantien : la femme surnaturelle. *Organon, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre [Brésil], *XIX, 38-39*, 51-86.

BOCHET, Marc (2007). *Salomé, du voilé au dévoilé*. Paris : Éditions du Cerf.

CARDIN, Bertrand (1996). Salomé ou la représentation fin-de-siècle. *Études irlandaises*, *21-2*, 85-95.

DEMET, Michel-François (2009). Hoffmann. *Encyclopædia Universalis*, 426-427.

DOTTIN-ORSINI, Mireille (1996). *Salomé*. Paris : Éditions Autrement.

ÉTIENNE, Jean-Louis (2016). *Jean Ray / Thomas Owen. Correspondances littéraires*. Préface d'Arnaud Huftier, Postface d'Anne Neuschäfer. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes.

GADOMSKA, Katarzyna (2009). L'image de la femme dans le néofantastique de langue française. *Écho des études romanes*, *5, 1-2*, 76-88.

GADOMSKA, Katarzyna (2012). *La Prose néofantastique d'expression française aux XX^e^ et XXI^e^ siècles*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

JACQUEMIN, Georges (1974). *Littérature fantastique*. Bruxelles/Paris : Nathan/Labor.

LÉVY, Maurice (2006). Aspects du corps gothique : histoire, discours et fantasme. En Françoise DUPEYRON-LAFAY (éd.), *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction : figures et fantasmes* (pp. 68-93). Paris : Houdiard.

LITS, Marc (1993). Des fantastiqueurs belges ?. *Textyles*, *10*, 7-23. [en ligne] https://doi.org/10.4000/textyles.1892, consulté le 07/04/2023.

PÉDEFLOUS, Justine (2014). Le corps dans le genre fantastique : problématisation(s). *Vitória da Conquista*, *6, 2*, 77-84.

QUINODOZ, Jean-Michel (2004), *Lire Freud. Découverte chronologique de l'œuvre de Freud*. Paris : Presses Universitaires de France.

RAY (2012). *La Prose néofantastique d'expression française aux XX^e^ et XXI^e^ siècles*, Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

RIBÉMONT, Bernard (2016). Thomas Owen et la mémoire du Moyen Âge. *Studia Romanica Posnaniensia*, *43/4*, 91-110.

RIBÉMONT, Bernard (2021). Fantastique, surnaturel et séduction féminine. Les jeux de Thomas Owen sur une tradition littéraire. In Céline BORELLO, Christophe REGINA, Gabriele Vickermann-Ribémont (éds.), *Séduire du Moyen Âge à nos jours. Discours, représentations et pratiques* (pp. 303-321). Paris : Classiques Garnier.

ROUSSEAU, Vanessa (2003). Lilith : une androgynie oubliée. *Archives de sciences sociales des religions*, *123*, 61-75.

SONCINI, Anna (1983). Interview de Th. Owen. *Francofonia, 5,* 32-33.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0015

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Identités corporelles dans les romans de Leïla Slimani

## Corporeal Identities in Leïla Slimani's Novels

FLORINA MATU
*United States Air Force Academy*
*Colorado Springs, CO*
*florina.matu@afacademy.af.edu*

**Mots-clés**

**corps ; dépendance ; émancipation ; espace ; silence ; solitude ; crise.**

Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser la manière dont l'auteure Leïla Slimani dissèque le corps et l'esprit féminins en crise, en proie aux dépendances, en premier lieu dans les romans *Dans le jardin de l'ogre* (2014) et *Chanson douce* (2016). Nous explorerons les multiples manières dont les personnages de Leïla Slimani transgressent les normes sociétales et du genre associées au corps, de même que les conflits inévitables qui naissent. La partie suivante de notre étude, qui se concentre sur le roman *Le pays des autres*, Tome 1 : *La guerre, la guerre, la guerre* (2020), analyse les représentations corporelles hybrides en contexte colonial, dans un Maroc qui ressent l'urgence d'une indépendance imminente. Dans ce contexte historique, le corps féminin, tendu ou libéré, contrôlé ou bien débridé, résonne avec les espaces symboliquement ou littéralement hostiles, décrits sans souci pour la sensibilité ou l'esthétique. En perpétuelle métamorphose, le corps féminin chez Slimani abonde d'un potentiel d'hybridité identitaire puisqu'il est porteur d'équilibre et de tolérance.

**Keywords**

**body ; dependence; emancipation; space; silence; solitude; crisis.**

In the first part of this article, by approaching two novels – *Dans le jardin de l'ogre* (2014) and *Chanson douce* (2016) –, we aim to analyze the way in which the literary author Leïla Slimani "dissects" the female body and mind in crisis, deeply affected by horrid addictions. We shall explore the multiple manners in which Leïla Slimani's characters transgress societal and gender norms associated with the body, as well as the inevitable conflicts that arise. The second part of the study, which focuses on the first volume, *La guerre, la guerre, la guerre* [*War, War, War*], of Slimani's 2020 novel *Le pays des autres* [*In the Country of Others*[1]], analyzes hybrid bodily representations within a colonial context, in a Morocco that feels the urgency of an imminent independence. In this historical context, the female body, tense or liberated, controlled or unbridled, resonates with the symbolically or literally hostile spaces described without any concern for sensitivity or aesthetics. In a perpetual metamorphosis, the female body as represented in Slimani's work has a high potential for a hybrid identity since it is a bearer of balance and tolerance.

[1] La traduction en anglais du premier volume du roman, réalisée par Sam Taylor, est parue à Penguin Books, en 2021.

**1. Crises et dépendance : le corps prisonnier**

Le corps féminin : insatiable, prêt à être dévoré, généreusement disponible. Crise maritale, crise maternelle, crise identitaire. Dépendance affective et sexuelle. Leïla Slimani, récipiendaire du prix Goncourt en 2017, s'y connaît. Les protagonistes des deux romans se fraient péniblement chemin vers un idéal d'équilibre impossible à atteindre. Dans leur quotidien trop plein de traumatismes, de déceptions et de duplicités affligeantes, Adèle (*Dans le jardin de l'ogre*) et Louise (*Chanson douce*) traînent des secrets exténuants, habilement camouflés mais qui explosent néanmoins, tout comme le silence qu'elles s'imposent afin de rentrer dans le rang. Leïla Slimani dépeint méthodiquement ces deux destins de femmes, leurs colères, leurs violences dirigées envers les autres ou envers elles-mêmes, de même que leurs passions (in)assouvies. Sans trop d'émotions, sans proposer des solutions, sans pitié.

Entrée dans le monde littéraire en 2014, Leïla Slimani s'est distinguée dès le début par la maîtrise de sa plume et la manière dont elle a su construire des personnages féminins hors du commun. Les critiques littéraires, dont Baptiste Liger, ont vanté *Dans le jardin de l'ogre,* « ce premier roman bien servi par une prose percutante » dans lequel l'auteure a livré « un saisissant portrait de femme, tout en nuances, doublé d'une fable (a)morale, au dénouement inattendu » (2014). De son côté, Patryck Froissart montre un enthousiasme semblable, en le cataloguant de « roman qui arrache et qui devrait s'arracher » (2014). Et pourtant, comment une Marocaine a-t-elle pu écrire ce livre qui raconte en détails crus l'histoire d'une femme dévorée par l'addiction au sexe ? Malgré l'étonnement de quelques journalistes français manifesté lors de la parution de ce roman « osé », l'auteure même explique qu'en fait, les Marocains sont très bien placés pour aborder des thématiques liées à la douleur sexuelle, à la frustration ou à l'aliénation. Lorsqu'on grandit dans une société où la liberté sexuelle n'existe pas, on risque d'en faire une obsession. Elle explique d'ailleurs, dans un magazine littéraire modéré par Patrick Busnel, en mélangeant humour et sarcasme, combien ce premier roman a renversé des stéréotypes qu'on aurait crus disparus depuis un moment : « Comme si, culturellement, j'aurais dû être plus pudique, plus réservée. Comme si j'aurais dû me contenter d'écrire un livre érotique, aux accents orientalistes, en digne descendante de Shéhérazade » (2016).

Pudeur ? Réserve ? N'en cherchez pas dans son œuvre ! Vous en serez vivement déçus ! Dévorée par son appétit pour le sexe, Adèle, la protagoniste du roman *Dans le jardin de l'ogre*, rejette méthodiquement tout ce qui forme son milieu petit bourgeois, afin de se plonger d'une manière incontrôlable dans le gouffre de sa dépendance. Un mari chirurgien, un enfant, son métier de journaliste à Paris, on y trouve tout ce qui peut combler la vie d'une femme. Les lecteurs ne risquent pourtant pas de tomber dans l'idéalisme confortable car Slimani les entraîne sans pitié dans l'univers obscur de son personnage. Rien n'est blanc ou noir ; ce personnage déborde d'une complexité qui échappe aux normes. Elle est à la fois nymphomane, rongée par l'addiction sexuelle et consumée par le désir d'autodestruction. Elle respire à pleins poumons la transgression et se régale à déguster l'interdit avec une frénésie incendiaire. « Elle voudrait n'être qu'un objet au milieu d'une horde, être dévorée, sucée, avalée tout entière. Qu'on lui pince les seins, qu'on lui morde le ventre. Elle veut être une poupée dans le jardin de l'ogre » (Slimani, 2014 : 35).

Une femme à la dérive, faible, piégée, Adèle n'a pas succombé aux désirs insatiables sans mener une lutte acerbe. Hantée par ses pulsions, d'un côté, elle reste néanmoins lucide lorsqu'elle se jette dans le tourbillon, faussement bienfaisant, de la respectabilité. Il y a, tout d'abord, Richard, son mari tellement prévisible, aux gestes mécaniques, naïf, dépourvu de fantaisie, ce vulgaire outil dont elle se sert pour accéder à une maternité aux propriétés

guérissantes, se dit-elle. « Elle s'était convaincue que la maternité était la seule issue à son mal-être, la seule solution pour briser net cette fuite en avant. Elle s'y était jetée comme un patient finit par accepter un traitement indispensable » (48). Malgré les tentatives d'atteindre un certain équilibre, la descente aux enfers de la protagoniste se précipite, les risques qu'elle prend s'accumulent, le dévoilement est inévitable. Comme tout être en proie aux dépendances, au-delà des précautions, Adèle abrite un violent désir d'être démasquée lorsqu'elle multiplie les transgressions. Cris de désespoir ? Besoin de souffrance ? Abandon de soi ? La vérité éclate en plein jour et fait renaître l'espoir d'une renaissance de ce personnage. Le déménagement à la campagne de cette famille déchirée par l'horreur de la duplicité ouvre la porte vers une possible guérison. Cependant, Slimani ne fait pas cadeau aux lecteurs en quête d'un bon dénouement rassurant car le roman aboutit au spectre de Richard et de ses fantaisies inassouvies par cette femme disparue dans le néant, aspirée par le tourbillon de son avilissement.

Couronné du prix Goncourt en 2017, traduit déjà en plusieurs langues, le deuxième roman de Leïla Slimani, *Chanson douce*, a bouleversé le paysage littéraire francophone. Le titre n'annonce guère le récit ténébreux au centre duquel se trouve l'assassinat de deux enfants par leur nounou. Dans un entretien avec l'écrivaine, François Busnel le caractérise comme « un conte moderne, cruel, glaçant, l'histoire d'une ogresse au visage d'ange » (2016).

Silences, mystère et désespoir s'abritent en Louise, personnage d'une complexité déchirante. Animée d'un violent désir de plaire, poussé à l'extrême, la nounou s'acharne à accomplir ses tâches à la perfection dans le but de cimenter le besoin de ses patrons. Pourquoi donc cette histoire ne s'enchaîne-t-elle pas gentiment, comme une « chanson douce » ? Tout comme dans l'analyse portant sur le roman *Dans le jardin de l'ogre*, cette partie de notre étude mettra en évidence le symbolisme du corps associé au silence, à la terreur d'être démasquée, à l'angoisse paralysante de l'échec en tant que mère dans ce récit macabre, implacable.

Sans ménagements et avec méthode, mélangeant la précision froide de la journaliste de faits divers avec la sensibilité de la romancière, la narratrice remplit les deux premières pages des moindres détails corporels de cette tragédie. Rien n'y manque : la cruauté des éléments visuels dont le tapis de princesse imbibé de sang et les mouvements spasmodiques de la petite fille secouée de convulsions, de même la réaction animale de la mère, poussant des cris profonds, pareils à un hurlement de louve, hoquetant comme une forcenée. La responsable de ce carnage qui a laissé le petit Adam sans vie et Mila aux griffes d'une mort imminente n'est autre que la nounou adorée de la famille, elle-même au seuil de la mort, après une tentative de suicide ratée. L'échec, on l'apprendra plus loin, a toujours gouverné sa vie rongée de malheur, minée par l'incapacité de sortir du cercle vicieux de la faillite, de la descente au tréfonds du désespoir.

L'embauche de la nounou et son installation dans le quotidien d'un couple de jeunes, Paul et Myriam, se font dans les bonnes règles du faire semblant. Il faut surtout garder les apparences dans ce petit logement où le désordre s'est fait un nid depuis longtemps. L'embauche d'une nounou s'avère inévitable lorsque Myriam, la mère, se distancie progressivement des sentiments maternels farouches qui suivent sa deuxième grossesse et plonge dans un état d'indifférence et d'irritation, doublé par un besoin incessant de solitude. L'épanouissement dans la maternité de courte durée de cette ambitieuse avocate doit être vite remplacé par une existence comblée de quelque chose de plus admirable, pour que l'aigreur et les regrets ne la dévorent pas au point de vouloir s'isoler du monde entier. C'est au milieu de cette crise identitaire que Louise est entrée dans la vie de cette famille : délicate, suscitant la fascination des parents et douée d'une assurance sensationnelle. Au-delà des recommandations

impeccables, son apparence physique et ses gestes rassurent : « ses traits lisses, son sourire franc, ses lèvres qui ne tremblent pas. Elle semble imperturbable. Elle a le regard d'une femme qui peut tout entendre et tout pardonner. Son visage est comme une mer paisible dont personne ne pourrait soupçonner les abysses » (Slimani, 2016 : 29). Par cette dernière phrase énigmatique, la narratrice essaie-t-elle de mettre en garde les lecteurs au sujet des secrets ténébreux cachés au tréfonds de ce personnage ? Le texte suggère sans doute cette possibilité et nous donne envie de faire des hypothèses, de fouiller, de faire des découvertes que les personnages n'ont pas su faire dans leur aveuglement.

Sombre, provisoire, pauvre, sans vie, le milieu domestique de la nounou contraste puissamment avec l'idée que ses patrons se sont faite de cette perle rare. Pour eux, elle est tout carrément une fée, dont les pouvoirs magiques ont transformé leur propre logement dans un espace plein de lumière, exemplaire dans son ordre et son efficacité. Au-delà de cette caractérisation poétique, malgré son apparence fragile, Louise possède une étonnante force, une vigueur de colosse. La narratrice nous la présente comme un stratège dont les efforts méthodiques et précis ont permis la conquête irrémédiable de l'univers de ses patrons : « L'appartement silencieux est tout entier sous son joug comme un ennemi qui aurait demandé grâce » (36).

Les silences, lourds, humiliants, imposés avaient d'ailleurs gouverné son existence depuis sa jeunesse. Les siens et ceux de sa fille, Stéphanie, qui, lorsqu'elle était encore enfant, l'accompagnait chez ses anciens patrons, qui éprouvaient une vive et honteuse antipathie envers cette enfant empotée au visage inexpressif. Il fallait donc se montrer discrète, jouer en silence, manger en silence, s'effacer de ce monde qui ne lui avait pas réservé de place.

Alors que la probité de l'employée demeure inattaquable, la narratrice explique combien l'investissement absolu dans le travail caractérise également Myriam et Paul. Une fois la culpabilité d'avoir confié ses enfants à une étrangère affaiblie, les deux jeunes gens se baignent dans l'assouvissement de leurs ambitions professionnelles, dévorés sans appel par une immense faim de reconnaissance. Cependant, les rares fois quand surgit le besoin de profiter de sa maternité, Myriam se voit obligée de défendre ses droits devant cette nounou dont les tentacules envahissants se glissent dans les moindres fentes de leur existence. Un soir, ravie de pouvoir passer du temps avec ses petits, Myriam constate que sa place n'y est plus. Louise, dont l'entêtement s'avère choquant, ne cède même pas un millimètre de son territoire conquis avec tant d'efforts. Tout en refusant de rentrer chez elle, elle s'acharne à planter ses racines dans ce foyer qui s'écroulerait sans doute sans sa présence indispensable, en promettant même de se rendre invisible. Ses efforts de se faire un nid au milieu de cet appartement ne demeurent pas sans résultats. Il paraît que les sentiments des patrons convergent aussi vers une chaleureuse familiarité, fière et possessive. Dans un épisode où le couple a des invités au dîner, on leur présente « NOTRE Louise » en ajoutant un « Tout le monde NOUS l'envie » (102). Cette inclusion dans leur univers ne s'avère pourtant pas totale. Le couple tient quand même à son intimité et partage, quand bon lui semble, des miettes de son espace privé. Deux épisodes en montrent cette brèche. Dans le premier, la visite de la grand-mère des enfants suivie par le voyage de toute la famille à la montagne provoque des réactions jalouses subtiles mais néanmoins épouvantables de la part de la nounou. Le regard noir, elle dévore la scène de bonheur familial dont elle est exclue avant de quitter l'appartement à l'instar d'un fantôme, en colère et en claquant la porte. La narratrice dépeint minutieusement l'effet que le refus de ce bonheur a sur Louise, tout en partageant le malaise que ressent Myriam lorsqu'elle remarque

une autre facette de cette femme autrefois sereine, métamorphosée en un être inquiétant : « d'une pâleur de morte, ses yeux cerclés de cernes semblaient s'être enfoncés » (128).

Dans le deuxième épisode, l'écart qui se creuse naturellement après une soirée passée à trois au restaurant, pendant leurs vacances en Grèce, provoque une douleur déchirante chez cette nounou qui affiche un attachement organique, indestructible à ce couple. Leurs adieux lorsqu'ils se dirigent vers leur chambre rendent Louise perplexe, en proie à la panique. Le bonheur de ce couple qui lui échappe, c'est sa raison d'exister, d'où sa réaction désespérée, animale : « Elle voudrait les retenir, s'accrocher à eux, gratter de ses ongles le sol en pierre » (81). Dépendante du bonheur de cette nouvelle famille sous la peau de laquelle elle s'est incrustée, Louise manifeste une peur terrible de la solitude et surtout du silence. Rentrée dans son petit appartement lugubre dans la banlieue parisienne, elle s'adonne à un nettoyage à fond, enragé, minutieux sans que la propreté soulage ses angoisses. L'espoir y surgit et devient presque certitude. C'est le weekend et ils doivent avoir besoin d'elle ; le temps passe, les minutes s'alourdissent et le téléphone ne sonne toujours pas alors qu'elle s'était habillée juste au cas où. La nuit, elle plonge dans un sommeil brutal et délirant, hanté par toutes les opportunités ratées de ce jour manqué à cause de l'attente inutile. L'abondance de verbes au conditionnel marque le regret de cette femme solitaire et malheureuse qui aurait pu flâner dans les beaux quartiers parisiens pour oublier le vide de son existence et pour que les souvenirs de sa fille qu'elle n'a pas su rendre heureuse s'estompent. Stéphanie, jeune fille d'apparence physique désagréable, encombrait tout le monde. Son quotidien étant saturé de l'impression d'incommoder tout le monde, elle s'était tout simplement évaporée, silencieuse, sans que sa propre mère fasse trop d'efforts pour la récupérer : « Elle avait fini par développer un don pour l'invisible, et logiquement, sans éclats, sans prévenir, comme si elle y était évidemment destinée, elle avait disparu » (90).

Alors que la narratrice nous explique avec minutie l'impact de la solitude sur la protagoniste, c'est surtout la manière dont elle développe la polyvalence des silences qui préoccupe Slimani. Agressifs, peureux, effrayants, les silences de Louise sont disséminés partout dans la narration. Dans l'épisode où les patrons confrontent Louise après avoir reçu une lettre du Trésor public annonçant les dettes de celle-ci, la nounou se munit de son silence comme d'un bouclier censé la protéger contre cette réalité fâcheuse. Ses gestes trahissent la rage puisque ses mains tremblent, maladroitement cachées entre les genoux, et que ses doigts se crispent. Le lendemain, son silence n'exprime plus la haine d'avoir été découverte, mais plutôt la terreur des conséquences lorsqu'elle ne répond plus aux appels de Myriam.

De plus en plus fragile, la couche fine de glace sur laquelle marche la nounou dans son rôle de membre indispensable de la famille accumule progressivement des craquelures. Les lecteurs-spectateurs de ce drame en développement voient la colère de Paul. Rentré plus tôt du travail, il a un haut-le-cœur lorsqu'il contemple le visage de sa fillette maquillée, semblable à une vulgaire chanteuse de cabaret, « aussi ridicule que le chien qu'une vieille dame hystérique aurait habillé pour sa promenade » (135). La rage explose violemment, il hurle et accuse la nounou d'avoir perverti sa petite et pourtant la coupable demeure immobile, impassible et n'éprouve aucun remords. L'antipathie augmente et pourtant on ne se décide pas à renvoyer la nounou puisqu'on ne sait comprendre ni cette monstruosité cachée ni l'inévitable dérive à la folie. Les soupçons n'arrêtent pas d'apparaître surtout qu'un jour Myriam découvre la trace de deux morsures sur la peau du petit Adam. Qui en est l'auteure ? S'agit-il vraiment de Mila, dans un accès de jalousie contre son frère, comme affirme la nounou ? Les lecteurs frémissent d'horreur à l'idée que la mère ne voit toujours pas ce qu'on a déjà compris dès la première page du

roman. Et, lorsqu'on croyait qu'on avait assez d'éléments bouleversants pour que la tension devienne insupportable, Slimani poursuit méthodiquement la construction de ce personnage. Ses manies s'enchaînent et le malaise des employeurs devient palpable. On se pose finalement des questions : est-elle folle ? Dangereuse ? Maniaque ? Une carcasse de poulet un peu abîmé qu'on avait jeté à la poubelle le soir réapparaît le lendemain sur la table : luisante, complètement dénudée de viande, sans doute un affront adressé à ces patrons gaspilleurs. En décrivant la réaction de Myriam devant cet épisode inquiétant, Slimani nous montre encore une fois combien elle est douée pour la construction rigoureuse des personnages. Les lecteurs participent aux tourments de la mère en proie à des sentiments contradictoires : d'une part, elle s'efforce à justifier le geste de cette pauvre femme qui a des ennuis d'argent, d'autre part, elle serait ravie de ne plus la voir, tellement elle a peur de cette employée cimentée dans leur espace domestique et dont on ne reconnaît plus les dons magiques comme autrefois. Le licenciement s'avère imminent mais on ne sait toujours pas comment rendre ce processus moins pénible. La rupture y est déjà ; on s'évite, les silences et les malentendus ont contaminé l'ancienne harmonie du trio et pourtant les patrons n'agissent pas, tout en réfléchissant à la difficulté de cette tâche : « […] impossible à déloger. Ils la repousseront et elle reviendra. Ils feront leurs adieux et elle cognera à la porte, elle rentrera quand même, elle sera menaçante, comme un amant blessé » (177).

Le dénouement du roman coïncide avec la sensation d'épuisement qu'éprouve la protagoniste. Sa dernière tentative de s'accrocher à cette famille, qui semblait autrefois valider sa valeur sociale, s'écroule. Hélas, ses employeurs ne veulent pas avoir un troisième bébé, ce qui aurait permis à Louise de prolonger l'état de dépendance réciproque. Il s'agit d'un surmenage qui paralyse tous ses sentiments, y compris la capacité d'aimer les deux enfants qu'elle a de plus en plus envie d'éliminer de sa vie déjà vide de sens. Choc, tristesse, malaise, solitude et silence, Slimani s'y connaît et sait les dépeindre admirablement dans ce récit qui bouleverse par sa complexité déchirante.

### 2. Le corps en tant qu'espace hostile

Dans *Le pays des autres* (paru en 2020), la rencontre entre Mathilde, une Alsacienne, et Amine, un Marocain, représente, d'une part, une aventure hors du commun, d'autre part, une confrontation de cultures et de systèmes de valeurs. Dans la dernière partie de cette étude, nous nous proposons d'explorer le potentiel des représentations corporelles et des espaces hostiles dans la création d'une hybridité identitaire porteuse d'équilibre et de tolérance, quoique née en solitude et nourrie de frustrations. Cette harmonie serait-elle envisageable dans le « pays des autres », dans ce Maroc rural des années '50 où l'animosité et la curiosité bienveillante coexistent dans un espace de négociation, parfois de renoncement aux traditions ? Comment peut-on s'intégrer sans se perdre ? – s'efforce à comprendre la protagoniste. Et surtout comment dompter le désir pour l'autre, alors que des pulsions violentes surgissent aléatoirement dans les niches hostiles de cet espace où l'on se sent tantôt dominant, tantôt dominé ?

Tout comme dans ses romans précédents, Slimani excelle, dans ce premier tome de sa trilogie, dans la révélation des émotions des personnages principaux. Les lecteurs y participent car les mots n'épargnent pas, on se retrouve bien profondément dans leur espace intérieur. Les paroles ne laissent pas de place aux interprétations, elles mordent jusqu'au bout. La chorégraphie de la misère, de l'ennui, des désillusions, de la passion et de l'ambition nous transporte dans des espaces lourds, difficiles à dompter. Un tel espace est la terre d'Amine, ce

Marocain, ancien combattant pour la France dans la Seconde Guerre mondiale. Son retour au pays natal est rempli de l'espoir d'une abondance imminente. Il suffit de regarder l'incommensurable fertilité des terres de ses voisins, les colons français. Cela fait vraiment rêver ! Et puis, il faudra aussi tenir la promesse faite à son père, celui qui lui avait légué « notre terre », une terre censée nourrir des générations d'enfants, cette source inépuisable de créativité agricole.

De son côté, Mathilde, cette jeune Alsacienne transplantée dans cet espace prometteur de richesse, ne voit que laideur et sécheresse. A travers ses yeux qui mesurent objectivement le manque de potentiel de son futur « chez elle », les lecteurs apprennent « qu'on n'est plus en Toscane, mais dans le Far West » (Slimani, 2020 : 16), lorsqu'elle contemple horripilée les quelques oliviers qui survivaient par miracle au milieu de la rocaille, la soi-disant maison, aux petites pièces humides et sombres, hostiles, froides, infiniment décevante. L'aventure ? Mais quelle aventure ? Comment fera-t-elle pour apprivoiser son désarroi ? Pour commencer, elle fabule, elle ment, elle invente un exotisme au-delà de l'imagination, le tout transposé dans les lettres adressées à Irène, cette sœur rigide et autoritaire, dont le confort et l'ennui dans son Alsace natale la remplissent de satisfaction. Pour continuer, Mathilde apprend la langue, le jeûne, les traditions culinaires, dans une première tentative de se réconcilier avec son nouveau chez elle, quoiqu'encore hostile. La bataille est dure car les traditions associées à l'Aïd la bouleversent. A travers ses yeux porteurs d'un dégoût bien explicite, on suit le parcours des ruisseaux de sang chaud et bouillonnant, coulant de maison en maison.

Slimani semble donc déterminée à lancer une attaque impitoyable à la sensibilité des lecteurs dont on stimule l'imagination olfactive, visuelle et même tactile. Tout est mis à nu, y compris la relation tendue entre les deux époux, car Amine, cet Africain viril, qui suscitait l'envie des veuves alsaciennes, n'est plus le même, constate dépitée Mathilde. Accablé par les soucis et les humiliations, son manque de succès dans les démarches agricoles lui pendant au cou, il ne rit plus, il ne parle presque plus sauf pour dire qu'on n'avait pas les moyens de se permettre ceci ou cela.

De son côté, le charme de Mathilde, son ancienne insouciance séduisante, sa frivolité tellement aguichante, se trouvent mal placées dans cet espace qui n'est pas fait pour l'accueillir. Elle s'acharne pourtant à franchir les limites de la maison puisqu'elle se plante dans les cafés que son mari fréquente, bien consciente de son statut d'intruse, écrasée sous le regard méprisant de son mari, vaincue par l'évidence de son nouveau rôle de subalterne. C'est au beau milieu de l'espace hostile que représente la ferme, malheureuse prédiction d'un avenir peu prometteur, qu'elle se voit engloutie dans la sphère opprimante de son statut d'étrangère, de femme, d'épouse, qui est à la merci des autres.

Amine, en revanche, s'établit fermement sur son territoire. Il est, après tout, chez lui, c'est à lui d'expliquer les règles, de tracer les frontières de la pudeur et de la bienséance. De l'amour, il semble qu'il n'en a plus pour sa femme. De toute manière, on apprend que son rapport à la terre dépasse largement les confins des bénéfices pratiques. Il éprouve à l'égard de celle-ci un attachement voisin de l'amour, car « pendant la guerre, lorsque son régiment avançait vers l'est, Amine pensait à son domaine comme d'autres rêvaient à une femme ou à une mère laissée à l'arrière. Il avait peur de mourir et de ne pas pouvoir honorer la promesse qu'il avait faite de féconder cette terre » (24). On comprend donc son acharnement à la tâche, quoiqu'apparemment sisyphéenne, puisqu'il faut détruire les plantes vicieuses et tenaces, arracher, planter, exploiter, parer les attaques des sauterelles, tout en disant des prières anciennes, qui ne semblent pas exaucées.

La conquête de la terre représente, symboliquement, une affirmation de sa virilité et de son désir de réparer la honte d'avoir combattu pour la France. Il veut sans doute montrer à son voisin, le colon Mariani, qu'il est lui aussi capable de créer une abondance pareille à celle que respire les terres de l'autre, luxuriantes et bienveillantes, pas comme les siennes. Et pourtant, son effort demeure sans fruits car il s'épuise au travail dans son obsession de réussir, ayant souvent l'air d'un dément, accablé par l'évidence de son échec. Sa terre n'est bonne à rien, constate ce brave pionnier, tout comme un corps malade, inutile. Elle est plutôt un héritage empoisonné, un espace profondément hostile à l'existence de toute forme de vie. Le cauchemar d'une misère imminente le suit partout où il va.

Alors que ses parents ont des relations ambivalentes avec la terre, Aïcha, la fillette surdouée du couple, paraît, au moins au début, bien à l'aise au milieu de cette campagne silencieuse. Cet espace est son monde couvé, son chez elle, tandis qu'en allant à l'école, elle se sent horriblement dépaysée, comme une bête sauvage qu'on a arrachée de son habitat, plantée de force dans ce peuple de fillettes citadines, habituées à se pavaner dans leurs robes neuves. C'est sous les yeux des Françaises, de ces mères à chapeaux, qu'Aïcha pousse des hurlements hystériques lors de sa rentrée dans cet établissement scolaire catholique où elle développe un amour fanatique pour Jésus-Christ. Son altérité transpire de tous ses pores, sa haine de soi commence à prendre des dimensions monstrueuses puisqu'elle déteste tout ce qui a affaire à son existence : la laideur de ses cheveux crépus, manifestation hostile de son hybridité, sa maison chauffée au charbon dont l'odeur imprègne ses vêtements de suie, le camion familial qui l'emmène invariablement en retard à l'école, les hurlements des chacals…

Le retour à la ferme dans l'obscurité épouvantable de cette campagne tant détestée prend des proportions de cauchemar. Le noir, l'ennemi classique de tout enfant de toutes les époques, se manifeste aux yeux agonisants de la petite sous la forme d'un gouffre monstrueux, un monde opaque et sans fin. Le vieux camion, censé être un espace qui protège, est complètement impuissant devant cette force maléfique qu'est la nuit au fond de la campagne. Dans l'imagination de la petite, « la voiture s'avançait dans l'obscurité comme on pénètre dans une grotte, comme on s'enfonce dans des sables mouvants. Les nuits sans lune, on ne distinguait même pas la silhouette massive des cyprès, ou le profil des bottes de foin. Les ténèbres engloutissaient tout » (47). Elle se sent donc vide et a bien envie de disparaître, un peu comme son père qui se lance dans une autre aventure qui devrait assurer la prospérité du ménage. L'élevage de bovins, se dit-il, s'avère une initiative moins risquée qui ne dépend pas des caprices de cette terre hostile. Peu lui importe l'opposition de sa femme qui, d'un regard suspicieux, évalue le partenaire d'affaires de son mari d'une manière plutôt défavorable. Cette nouvelle démarche est pour lui un grand échec car, tout comme Mathilde l'avait soupçonné, le brave paysan qui lui avait vendu le bétail n'était qu'un escroc. Sa virilité est donc de nouveau menacée, la paix du ménage s'érode davantage.

Cette femme européenne dont il était tellement fier commence à perdre de son charme car, parfois, Amine aurait bien aimé cohabiter en paix avec une indigène, une épouse silencieuse qui soigne son espace intérieur. Sa mère est bien d'accord avec cela car le monde est, selon elle, traversé par des frontières infranchissables, c'est-à-dire tout le monde doit rester à sa place pour qu'on s'entende bien. L'hybridité du ménage va au-delà des apparences d'un espace morcelé. On constate cela lors de la visite d'un médecin français au domicile du couple, venu pour soigner Mathilde, malade du paludisme. Les lecteurs apprennent que celui-ci est vivement écœuré par la vue des deux ensemble, tout en faisant semblant de comprendre que le monde a changé. « Cette femme dormait dans les bras de cet Arabe chevelu, de ce rustre qui la

possédait, qui lui donnait des ordres. Tout cela n'était pas juste, ce n'était pas dans l'ordre des choses, ces amours-là créaient le désordre et le malheur. Les sangs-mêlés annoncent la fin du monde » (52).

Tout le monde ne partage pas l'écœurement envers la mixité car les rapports du couple avec Dragan Palosi, médecin d'origine hongroise, semblent plutôt cordiaux. Tout comme Mathilde, la femme du gynécologue, Corinne, se sent comme une intruse dans ce monde où elle n'arrive pas vraiment à blanchir les traces d'un passé douteux d'ancienne prostituée. Le parcours des deux femmes, forcées souvent à naviguer dans des territoires hostiles, les rapproche. Cependant, Mathilde arrive souvent à donner un sens à sa vie, au-delà de l'espace domestique, car elle s'improvise en guérisseuse auprès des paysans. Son instinct aigu ne la trompe presque jamais car elle semble renifler habilement le lourd bagage émotionnel des autres, dont Mourad. Celui-ci, ancien compagnon d'armes et subordonné d'Amine, atterrit un jour dans la maison du couple, en mauvaise santé, famélique, et pourtant profondément angoissé par la perspective de vivre confortablement, entouré par la douceur et la chaleur humaines. Pour Mourad, la fin de la guerre représente, paradoxalement, un arrachement douloureux d'un espace hostile qu'il avait commencé à apprivoiser. Faire la guerre pour la France et pour son commandant, Amine, dont on apprend qu'il était amoureux, ennoblit sa vie d'ancien paysan, tout en lui confiant une dignité inespérée. Par conséquent, son retour au pays natal équivaut à une perte d'identité. Son nouveau poste de contremaître sur les terres d'Amine ne suffit pas à noyer le goût amer de son malaise car, immergé dans son obsession de plaire au patron, il s'acharne contre les ouvriers, leur impose une discipline draconienne, tout comme un vautour, impitoyable, incapable de retrouver son humanité.

Amine, de son côté, se retrouve aussi en proie à des questions identitaires car il se sent déchiré entre le sentiment de manque d'appartenance à son peuple et son désir d'impressionner les Européens. Son combat intérieur dans ce Maroc colonisé, qui sent le souffle de l'indépendance, est admirablement décrit par Slimani qui ne cache rien à ses lecteurs :

> Il était un lâche, et comme le pire des lâches, il avait creusé un terrier et s'y était caché dans l'espoir que personne ne l'atteigne […] Amine était né au milieu de ces hommes, au milieu de ce peuple, mais il n'en avait jamais conçu de fierté. Au contraire, il lui était souvent arrivé de vouloir rassurer les Européens qu'il rencontrait. Il avait tenté de les convaincre que lui était différent, il n'était ni fourbe, ni fataliste, ni fainéant comme les colons aimaient parler de leurs Marocains. A présent, il lui semblait qu'il vivait dans un monde peuplé uniquement d'ennemis. (79)

Il aurait bien aimé être un patriote engagé, tout comme son frère aîné, Omar, dont les activités politiques promotrices d'indépendance rendent Amine tantôt envieux, tantôt inquiet lors de ses disparitions habituelles dans le monde clandestin des révolutionnaires. Héros pour Amine, bourreau pour Selma, leur sœur cadette, qui prend à bout de bras sa liberté inespérée. Cette jeune adolescente d'une beauté éblouissante, pleine de vie et de désirs étouffés, pourrait enfin assouvir sa pulsion pour la fuite. Pour Selma, il s'agirait, tout d'abord, de prendre une bouffée d'oxygène dans sa maison, ancien espace hostile, imbibé de violence et de haine. Ensuite, ses tournées dans des cafés où elle danse comme une folle, de même que la relation avec un beau pilote français, laquelle aboutit à une grossesse, prennent la forme d'une rébellion contre l'enfermement. Contagieux et séduisant, son appétit pour la vie sans contraintes représente sans doute la volonté de toute une génération de se distancier des souvenirs affligeants de leurs

parents. Eux, ces jeunes libres et insouciants, se sentent bien dans leur peau, indifférents aux tabous et aux angoisses de leurs aînés. « On vit toujours dans le pays de l'autre et on est obligé de faire un pas vers l'autre » affirmait Leïla Slimani en 2020 lors d'un entretien vidéo avec le Courrier de l'Atlas.

Dans ce premier tome de la trilogie, les personnages commencent timidement ce processus de négociation avec l'autre. Mathilde en est un exemple complexe car sa volonté d'appartenir ne suffit pas à son intégration. Tout comme Selma, elle arrive à sentir le goût doux-amer de la fuite, loin du caractère morose, souvent autoritaire du mari, des soucis matériaux, le revers de l'aventure dans ce pays où sa taille haute et la blondeur de ses cheveux ne frappent plus. De retour dans son Alsace natale, afin d'entrer en possession de l'héritage laissé par son père, Mathilde succombe à l'ivresse, aux sens propre et figuré, d'un monde occidental qu'elle avait quitté sans remords lors du mariage avec le beau Marocain. Les semaines passées « chez elle » comme dans une transe, parmi des extravagances vestimentaires et culinaires, des visites chez des copines auxquelles elle raconte une version fantasmagorique de sa vie chez les autres, ces semaines-là passent comme dans un rêve imprégné même du désir d'y rester, d'oublier tout, mari, enfant, misère… Dans cette Alsace bienveillante, même les rapports avec sa sœur s'adoucissent jusqu'au jour où celle-là lui refuse ce dont elle avait le plus besoin, un peu de compassion pour sa souffrance de femme incomprise, piégée entre deux mondes hostiles. Cette douche froide la renvoie dans le bled où l'attendent des défis anciens et nouveaux.

Pour les lecteurs du deuxième tome de Slimani, *Regardez-nous danser*, tout devient possible : la prospérité longuement attendue du ménage, une future femme médecin dans la famille, Aïcha, un fils qui se distingue par sa fréquentation d'une bande de hippies, Selim. La vie trépide au rythme des tourments que traverse le Maroc indépendant, dans une atmosphère de contentement ou bien de peur, car on comprend bien que Slimani avait bien voulu rendre hommage à tous ceux et celles qui, tout comme ses grands-parents, se sont frayé chemin dans ce monde où l'amour, c'est tout simplement vivre dans le pays de l'autre.

**BIBLIOGRAPHIE :**

BUSNEL, François (2016). Leïla Slimani parle de son roman Chanson Douce (Gallimard). https://www.youtube.com/watch?v=4ftDYhYIqpM, publié le 09.09.2016 [consulté le 15.03.2023].

FROISSART, Patryck (2014). Dans le jardin de l'ogre. https://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/42916?alt=print, publié le 20.09.2014 [consulté le 02.04.2023].

*Le Courrier d'Atlas* (2020). https://www.youtube.com/watch?v=_zMkkjZ_eSY, publié le 11.03.2020 [consulté le 03.02.2023].

SLIMANI, Leïla (2016). *Chanson douce*. Paris : Gallimard.

SLIMANI, Leïla (2014). *Dans le jardin de l'ogre*. Paris : Gallimard.

SLIMANI, Leïla (2020). *Le pays des autres*. Tome 1 *: La guerre, la guerre, la guerre*. Paris : Gallimard.

SLIMANI, Leïla (2022). *Regardez-nous danser. Le pays des autres, 2*. Paris : Gallimard.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0016

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# L'expérience du corps et les représentations sensibles dans le roman africain

## Bodily Experience and Sensory Representations in the African Novel

MARIE-FRANCE PRISCA ANDEME MBA
*Institut de Recherche en Sciences Humaines (IRSH) / CENAREST, Libreville*
*andemmba@yahoo.fr*

**Mots-clés**

**Afrique ; corps ; expérience ; discours ; perception ; représentations ; signes.**

La méditation sur le corps et le rôle de son expérience dans la construction du savoir sont l'objet de nombreuses réflexions épistémiques. Mais la question persiste et la littérature s'en saisie. De tout temps, les écrivains ont éprouvé la description du corps par des signes car *le corps est le sujet* qui assure la signifiance du monde et de sa reproduction. Notre article, qui s'intitule « L'expérience du corps et les représentations sensibles dans le roman africain », se veut être une contribution aux études sur les logiques du corps et envisage de saisir les discours et les pratiques corporels de l'être dans les textes littéraires africains. Dans ces romans, la question du corps ne cesse de faire sens et de signifier toujours un horizon du signe. Elle désigne les signes de marquage d'une culture et des codes sociaux, des rites et, en même temps, l'écran où se projettent les traces les plus primitives. Ainsi, à partir de la sémiotique des passions de Jacques Fontanille (Greimas ; Fontanille, 1991), nous comptons saisir le texte écrit et son lien avec le monde de l'expérience.

**Keywords**

**Africa; body; experience; discourse; perception; representations; signs.**

The meditation on the body and the role of the bodily experience in the construction of knowledge make the object of many epistemic reflections. However, the question persists and literature is seizing upon it. Since always, writers have realized the description of the body through signs, for *the body is the subject* that ensures the significance of the world and its reproduction. Our article, entitled "Bodily Experience and Sensory Representations in the African Novel", is intended as a contribution to the studies dedicated to the logic of the body and aims to grasp the discourses and practices of the body in African literature. In the novels here approached, the body never ceases to make sense and to designate a sign horizon. It bears the markers of a culture, of its social codes and rites, and, at the same time, it is the screen on which the most primitive traces are projected. Thus, based on Jacques Fontanille's semiotics of passions (Greimas; Fontanille, 1991), we attempt to grasp the written text and its links with the world of experience.

**Introduction**

L'évolution du questionnement autour du corps a mené à une conception plus complexe du corps. Celui-ci possède un statut privilégié par rapport à la connaissance ; et l'expérience du monde prend sa place dans la construction des savoirs.

Dans le cadre de notre réflexion, nous allons nous intéresser à l'existence du sujet comme un être possédant un corps, lequel dépasse les mots chargés d'en rendre compte. Car la question du corps apparaît dans nos textes comme objet de sommation, d'un sujet débordé par des sortes d'éraflures. La perspective adoptée par notre analyse consiste à prendre en compte le double point de vue – organique et narratif – pour traiter enfin du corps humain.

Si certains écrivains de la première moitié du mouvement de la négritude idéalisaient la négritude et nourrissaient un portrait idéal du sujet comme garant de la survie, il n'en demeure pas moins que ceux de la nouvelle génération, eux, ont déconstruit cette image stéréotypée en décrivant le sujet comme étant un être dépourvu de corps et qu'il faut donner un nouveau sens en tentant de l'exhumer.

C'est dans cette optique que nous entendons intituler notre article « L'expérience du corps et les représentations sensibles dans le roman africain ». Il se veut être une contribution aux études sur les logiques du corps et envisage de saisir les discours et les pratiques corporels de l'être dans les textes littéraires africains. Le propos de cet article est donc d'étudier les effets des discours et il veut, plus précisément, montrer que les stratégies textuelles, comprises comme implication du lecteur dans l'actualisation du sens du corps, dépendent de plusieurs niveaux discursifs en interaction. A partir de cet instant, on peut se poser un certain nombre de questions : Quelle place occupe le corps et comment s'inscrit-il dans la pensée romanesque de l'Afrique subsaharienne ? Comment le corps, au-delà de son aspect anatomique et biologique, nourrit-il un intérêt littéraire et sémiotique ? Pour répondre à ces préoccupations, nous nous appuierons sur un corpus de trois romans significatifs d'auteurs différents, à savoir : *La carte d'identité* (Adiaffi, 1980), *L'aventure ambiguë* (Kane, 1961) et *L'équation africaine* (Khadra, 2012), qui donnent une gamme variée de représentations du corps de grandes valeurs esthétique, symbolique et philosophique.

Dans ces romans, la question du corps ne cesse de faire sens et de signifier toujours un horizon du signe. En effet, l'union du corps et du signe est marquée sur le fond des stigmates. Il y figure une présence massive du corps représenté par la surface de la peau du sujet où les signes s'impriment, avec les déclinaisons et extensions sur des surfaces hétéromatérielles, un instrument valable pour pratiquer la condition traductive de l'être.

Le corps étant considéré comme une réserve de signes, avons-nous choisi de travailler sur un type de production sémiotique qui est la production littéraire, à partir de la sémiotique des passions de Greimas et Fontanille (1991 : s. p.). Cette approche est ancrée dans les travaux sémiotiques sur le texte écrit et son lien avec le monde de l'expérience. En sémiotique, la passion est diversement perçue par les théoriciens qui l'ont développée. Pour Jacques Fontanille, la passion est un langage, et en tant que tel, elle s'exprime au moyen des états affectifs qui s'enchevêtrent dans les discours verbaux. Cette dimension affective, rattachée au dispositif tensif, prend également en compte les classes modales et les modulations axiologiques par la catégorie de présence, d'intensité et de quantité. Là, il ne s'agit pas seulement de répertorier dans les textes les faits commis par les personnages, mais aussi d'interroger l'organisation des formes discursives : « Tel état affectif de l'auteur expliquerait telle forme ou situation dans le texte » (1999 : 64).

Notre article s'articule autour de trois principaux mouvements, à savoir : la perception du corps et les champs de présence, les modes d'expression du corps dans les textes littéraires, le corps sensible ou corps-affect et enfin la représentation de la partie *vs* le tout du corps.

**I. La perception du corps**

Afin de comprendre sur quoi porte la notion du corps en sémiotique, il faut d'emblée élucider la notion de "perception". La perception est donc un moyen d'approcher le monde dans lequel le corps peut introduire le monde intelligible dans le champ phénoménal. Partant de ce propos, nous pouvons dire que l'analyse de la perception du corps au sens de M. Merleau-Ponty (1964 : s. p.) nous permettra de saisir le corps dans sa duplicité : celle d'une ouverture au monde extérieur (le corps propre ou le "moi naturel") et celle qui se répercute dans l'intériorité de l'homme, en tant qu'être-percevant.

***I.1. Sensibilité somatique***

Notre analyse, dans ce point, consistera à mettre l'accent sur la sensibilité somatique qui intéresse la sensibilité extérieure de l'organisme, par l'intermédiaire de la peau, de la chair (la pression, la douleur, etc.). La recherche s'inspire de la tradition sémiotique de passion qui inclut l'expérience sensible (lieu d'esthésie) dans la production discursive (lieu d'esthétique).

Aussi, la question du corps intéresse-t-elle le champ interne. L'intéroception désigne le processus par lequel le système nerveux détecte, interprète et intègre les signaux provenant de l'intérieur du corps. Cela permet d'intégrer les états et besoins physiologiques du corps et d'induire des pensées et conduites qui assurent le contrôle homéostasique et la survie. L'exemple donné comme prototype du champ interne est celui du champ sensoriel du goût. A part le fait que le goût combine « des propriétés olfactives, tactiles et sensori-motrices » (s.p.) il est important de voir que c'est un champ qui met en scène des acteurs/lieux/moments, et révèle donc une « représentation figurative complexe » (s.p.) qui serait une « scène intérieure » (s.p.) qui permet le « déploiement de l'intéroceptivité » (s.p.)

Fontanille montre que la saveur se fond sur la reconnaissance de « phases » à partir du premier contact, de la « sensation tactile inanalysable » (champ transitif) (Greimas ; Fontanille, 1991, s.p.). Ainsi, la reconnaissance de « phases » implique une mise en place d'espaces et de moments, donc d'acteurs :

> Chaque phase est alors caractérisée par un prédicat de type tactile (par exemple « brûler »), mais attribué à un acteur identifiable (le piment brûle). Tout se passe donc comme si la saveur était une combinaison de contacts analysables et dont l'acteur source serait identifiable. (1991 : s. p.)

Prenons cet exemple : « Au matin, un adolescent nous apporte à manger : une sorte de soupe épaisse et grumeleuse. Rien qu'à l'odeur, mon cœur se soulève » (Khadra, 2012 : 67). Cet extrait démontre que le sujet réagit négativement en présence du plat qui lui a été apporté. C'est que son cerveau compare visuellement et olfactivement le plat avec tous les autres mets qu'il a déjà mémorisés par le passé, dans sa vie de paisibilité. Par ailleurs, la vue mais aussi les sens du toucher et de l'ouïe ont un impact sur sa perception des saveurs et des odeurs. Rien qu'à la vue de ce plat indigeste, ses récepteurs détectent les informations sensorielles, qu'ils transmettent au cerveau et reçoivent des informations sur les odeurs provocant un dégout « j'ai la nausée mais mon ventre vide n'a plus rien à évacuer » (65). Ces expériences de dualité, durables ou provisoires, traduisent ce mélange confus d'opacité et de transparence, et simultanément le lien

indissoluble qui unit le corps à soi. Ce qui évoque, chez le sujet, une composante émotive. Et pour ce cas de figure, le plat suscite des émotions qui influent directement et inconsciemment sur le sujet. Ici, nous ne sommes ni devant l'enveloppe-moi qui autorise la délimitation du proprioceptif (champ transitif), ni devant l'enveloppe-autre qui autorise la délimitation de l'extéroceptif (champ réciproque), mais devant une reconnaissance de l'interne : nous n'avons pas affaire ni au corps propre conçu comme une enveloppe (le toucher), mais à un corps interne, un corps creusé et habité. Un corps qui a d'abord la faculté de sentir, qu'ils s'agissent de la sensibilité physique ou de la conscience, les affections et les passions de l'âme à la conquête de l'intériorité.

Aussi, la réflexion sur le corps et son discours ou, en d'autres termes, la sémiose perceptivo-discursive, concerne-t-elle le lien entre esthésie et esthétique. Pour nous, la manifestation de la perception dans l'acte langagier n'est pas liée à une expérience traduite dans le discours mais à une expérience vécue à travers le discours.

Fontanille a fixé la question du corps dans la sémiotique comme une instance passionnelle propagée dans les textes au rythme de l'écrit en considérant, tour à tour, le corps comme étant marqué par une forme actantielle, régie par les différents champs du sensible, en l'occurrence celui de l'esthésie. Pour citer Fontanille, la structure du corps se présente de la manière suivante :

> D'un point de vue sémiotique, la réflexion sur le corps doit être inscrite dans un projet scientifique clairement assumé : la sémiotique du corps participe directement d'une syntaxe figurale. En effet, par l'intermédiaire de la sensation et de la perception, le corps, placé au cœur de la production du sens, est susceptible de nous fournir des modèles de la schématisation, de la transformation et de la mise en séquence des figures. En égard aux modes du sensible, une question se pose d'emblée, celle de leur typologie. On doit se demander si le découpage des cinq sens (toucher, odorat, goût, ouï et vue) est pertinent du point de vue de la signification, ou en d'autres termes si chacun des différents ordres sensoriels coïncide, ou à quelque rapport d'homologie, avec telle ou telle des propriétés des sémiotiques-objets. C'est une voie possible pour aborder le rôle de la sensorialité dans la mise en forme discursive, et en particulier de la syntaxe figurale, dans la perspective esthésique. (1996 : 173)

La notion d'esthésie dans le cadre de notre travail concerne la perception du sujet dans un champ de présence. Celle-ci est inséparable d'une autre notion, celle de l'esthésis, qui concerne la sensibilité individuelle d'un sujet. Commençons notre commentaire par un passage de *L'aventure ambiguë* qui situe, non pas brièvement, la description de La Grande Royale dans le texte :

> La Grande Royale, qui pouvait bien avoir un mètre quatre-vingts, n'avait rien perdu de sa prestance malgré son âge. La voilette de gaze blanche épousait l'ovale d'un visage aux contours pleins. La première fois qu'il l'avait vue, Samba Diallo avait été fasciné par ce visage, qui était comme une page vivante de l'histoire du pays des Diallobé. Tout ce que le pays comptait de tradition épique s'y lisait. Les traits étaient tout en longueur, dans l'axe d'un nez légèrement busqué. La bouche était grande et forte sans exagération. Un regard extraordinairement lumineux rependait sur cette

> figure un éclat impérieux. Tout le reste disparaissait sous la gaze qui, davantage qu'une coiffure, prenait ici une signification de symbole. L'islam refrénait la redoutable turbulence de ces traits, de la même façon que la voilette les enserrait. Autour des yeux et sur les pommettes, sur tout ce visage, il y avait comme le souvenir d'une jeunesse et d'une force sur lesquelles se serait apposé brutalement le rigide éclat d'un souffle ardent. (Kane, 1961 : 30)

La sensation narrative loge dans cette description de La Grande Royale que l'auteur nous présente comme un sujet charmé, sublimé, pleine de prestance. Les traits corporels sont présentés sans aucun défaut. Nous avons là, du point de vue sémiotique, un sujet que l'on décrit de manière parfaite selon deux modes textuels d'organisation.

En fait, La Grande Royale représente la plénitude. Cette plénitude suppose que la présence intéroceptive rencontre sa présence extéroceptive. Sa visée rencontre sa saisie. Les traits de son visage qui caractérisent par la présence intéroceptive rappellent sans cesse l'histoire d'un peuple, donc une présence extéroceptive. Dans un même entrelacs de mots nous avons une esthésis de la rondeur qui se rapporte dans la sensation narrative. Tout ce qui est porté par son personnage du point de vue vestimentaire devient grand : « grand boubou » (p. 30), par hyperbole. La prestance du personnage coïncide avec sa fermeté, ses décisions, et l'expression de son corps s'accompagne d'un ensemble de gestes précis. En remontant le fil de la description, on s'aperçoit que l'esthésis est mise en jeu par deux types de modalisations : l'attachement de la Grande Royale au peuple des Diallobé et son affection pour les objets précieux tels que « les babouches jaunes d'or » (p. 30). Ces objets jouent ici sur des registres du vouloir, d'un côté comme modalisation d'un objet de valeur posé comme désirable et de l'autre comme une modalisation de la jonction. Cela signifie que le sujet est tout autant attaché à l'objet de valeur. Néanmoins les objets portés par la Grande Royale sont classés comme désirables dans le système de valeurs collectives du peuple de Diallobé.

### *I.2. Configuration tensive des attitudes passionnelles*

Lorsque nous examinons l'instance corporelle dans le texte *La carte d'identité*, nous voyons que l'union du corps et du signe est marquée sur le fond de l'agressivité. Il y a une présence massive du corps représenté par la surface de la peau où les signes s'impriment : « les femmes nues, le visage bariolé de kaolin blanc et de terre rouge […] Elles se griffent avec violence le visage, cheveux hirsutes, corps sanglant » (Adiaffi, 1980 : 13-14). Dans cet extrait, les femmes manifestent l'agressivité sur leurs propres corps. Celle-ci est initialement liée à la pulsion d'autoconservation. Elles protestent contre l'arrestation de Mélédouman, le prince héritier Agni du village Béttié, par le commandant Blanc. Elles se tournent vers la sublimation. Elles utilisent leurs corps ensanglantés, notamment les griffures sur le visage en même temps comme moteur de dépassement et limite. La peau enclot le corps et dessine les limites de soi, elle établit la frontière entre le dedans et le dehors de manière vivante car elle est aussi l'ouverture au monde, mémoire vive d'une histoire personnelle. Elle enveloppe et incarne la personne en la distinguant des autres, ou en la reliant à eux, selon les signes utilisés (D. Le Breton, 2006 : s. p.). Les postures corporelles de ces femmes peuvent référer à la salvation. Elles adressent un message symbolique au commandant Kakatika à travers leur danse. Il s'agit donc ici d'une collaboration entre les mouvements du corps et l'intentionnalité des personnages du point de vue phénoménologique. Ces gestes traduisent chez Freud des pulsions partielles qui ne définissent pas seulement par leur localisation (en référence à la topologie de l'"enveloppe"),

mais aussi par leur mouvement-but, mouvement d'emprise, de captation physique ou visuelle, impliquant donc déjà des instances actantielles.

Les attitudes passionnelles de cette catégorie insèrent de la souffrance physique au cœur même d'un processus idéologique. Stigmates et saignements apparaissent alors comme les marques d'un « dolorisme » à la fois bienfaiteur et caractéristique d'un environnement et d'une époque coloniale qui peine à se dissiper. « La peau du sujet représente ainsi une forme de factualité, de vérité historique. Elle désigne les signes de marquage d'une culture et des codes sociaux, des rites et en même temps l'écran où se projettent les traces les plus primitives » (Andeme Mba, 2019 : 229.). La forme de vie sommative de nature aphorique est exprimée dans ce cas de figure à travers les modulations du « pathos », c'est-à-dire des douleurs, et surtout les modulations de tensivité. Le sommatif devient en effet aphorique par l'absence de l'euphorie et de la dysphorie dans la textualité. Cela est encore traduit dans cet extrait de *L'équation africaine* de Yasmina Khadra : « Le colosse me saisit par le cou et me balance à l'intérieur de la cellule. Je me relève et reviens sur mes pas lui tenir tête. Il défronce ses sourcils, amusé par mon sursaut d'orgueil… » (2012 : 136). Ici la souffrance est usure physiologique et psychologique, épuisement progressif des ressources volontaires du sujet ; et pourtant, elle est aussi et paradoxalement découverte de capacités à résister, à ne jamais purement subir, l'effort pour se persévérer dans la vie. D'où le schéma tensif suivant :

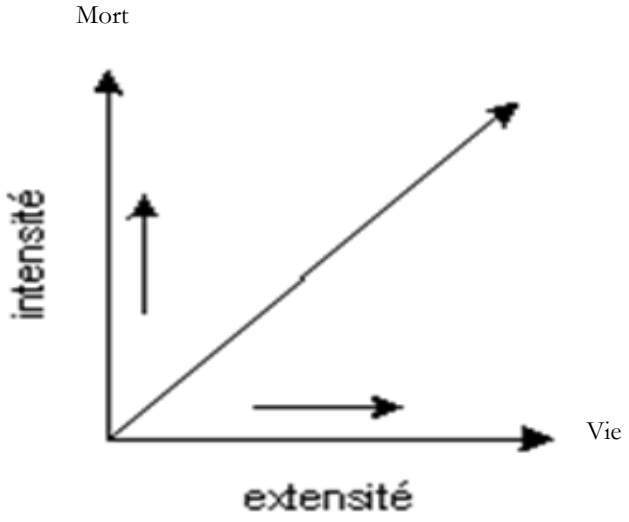



*Schéma tensif de l'amplification*,
Jacques Fontanille, 2003 :110

Ce schéma traduit l'enchaînement des états passionnels que subit le sujet. La catastrophe advient et se généralise. Dans ce cas, elle exprime le désespoir. Cet emploi du désespoir équivaut à une sorte de situation entre la vie et la mort, où il faut absolument se battre : soit on gagne beaucoup, soit on perd beaucoup. L'enjeu est crucial ; on se sent faible vis-à-vis de la situation, mais c'est ce se sentir faible qui produit toute la force, vu l'importance majeure de l'objet de valeur ou antivaleur en jeu. Il s'agit d'une conjoncture particulière : c'est une incitation vers l'autonomie et la confiance en soi, vers le courage, la bravoure, l'audace. Pour reprendre les termes de Kant, il ne s'agit pas, comme chez nous, du « désespoir découragé »,

mais du « désespoir révolté », le premier renvoyant à l'« affection du genre languissant », et le deuxième à l'« affection du genre vigoureux » (1965 : 109).

À ce niveau, on voit que le corps a une incidence sur son vécu, sur les différents modes de fonctionnement romanesque du point de vue discursif et historique. On dira que le corps conditionne le texte et sa textualité parce qu'il est le lieu où s'organise de plus près ses actions, ses plaisirs, ses souffrances.

*L'équation africaine*, *La carte d'identité*, *L'aventure ambiguë* sont schématiquement organisés autour de deux grands modes : le descriptif et le narratif. Dans chacun d'eux, le texte peut représenter le corps d'un personnage par plusieurs manières. Ces romans prennent le corps comme un sujet, comme un objet. Particulièrement dans *La carte d'identité* et *L'équation africaine*, le corps est mis en relief par un conflit, où son fonctionnement est perturbé : l'enlèvement, la prison, la maladie, la simple soif, le sentiment d'être accusé injustement.

Dans cette logique, le corps est pris entre plusieurs tensions. En effet le sujet éprouve une souffrance quelconque comme la maladie, les blessures dont il a conscience et qu'il vit comme une pure relation avec son corps. « Mon Dieu, quelle misère ! Aussi était-ce la mort dans l'âme, dans un état de prostration extrême, désabusé, le cœur et les gestes vides, les geste las » (Adiaffi, 1980 : 46). Il y a également le fait que lors de la scène de l'emprisonnement de Mélédouman, surgissent de la narration diverses formes de difficultés avec son entourage.

L'inquiétude de ses proches étend la tension de son corps au domaine externe. La progression de l'angoisse est en effet une tension interne au sujet, limitée au vécu de sujet. La tension interne est ensuite progressivement dévoilée car le fait d'être prince et se retrouver en prison est un fort contraste pour lui, en plus du simple motif de prouver son identité, de présenter sa carte. Si l'on considère la prison comme un antagonisme d'ordre physique, le corps du héros devient thématique dans la mesure où il est emprisonné et que le combat qu'il mène contre la pesanteur, l'obscurité, les aspérités du mur exprime sa volonté de se libérer.

Il y a ici une superposition entre la tension interne – la résistance à l'effort et à la douleur – et la tension externe, actualisée par la difficulté de franchir les murs de la prison. « J'essaie de résister au bras qui me broient ; rapidement des espèces de menottes se referment sur mes poignets et je suis jeté à terre » (Khadra, 2012 : 65). L'enjeu est la liberté du sujet. L'environnement dans lequel ce dernier lutte n'est pas simplement humain, mais d'ordre matériel, marqué par les frottements contre le sol, les pesanteurs et autres faits inhumains.

Faisons nôtre cette formule de Valéry pour montrer la profondeur des signes déposés sur la peau : « Ce qu'il y a de plus profond chez l'homme, c'est la peau » (Crépu, 2009 : s.p.). C'est donc la représentation de la peau qui fait sens dans l'homme. Tout comme dans *La carte d'identité*, les sujets dans *L'aventure ambiguë* perçoivent le corps comme un objet héroïque, sensorimoteur, régi par le système nerveux central, celui du logos et de l'action, tel que nous l'indique cet extrait :

> Il n'eut plus conscience de rien sinon vaguement que son corps, comme un bélier, s'était catapulté sur la cible, que le nœud de deux corps enroulés était tombé à terre, que sous lui quelque chose se débattait et haletait, et qu'il frappait. Maintenant son corps ne vibrait plus, mais se pliait et se dépliait, merveilleusement souple, et frappait la cible à terre, son corps ne vibrait plus. Sinon en écho merveilleux des coups qu'il frappait et chaque coup calmait un peu de la sédition du corps, restituait un peu de clarté à son intelligence. (Kane, 2007 : 29-30)

Dans cet extrait, nous notons l'absence de douleur qui peut traduire à la fois le signe d'une posture héroïque, mais aussi son contraire, puisque mutilé, à demi-mort, l'homme fait place à un animal enragé, voire à un objet.

Les expressions telles que : "rien", "corps enroulé", "se pliait", "dépliait", "vibrait", supposeraient également un dépassement de la souffrance, du sujet. S'il est un héros, par l'emploi surnaturel qu'il fait de sa force, aucune douleur ne vient rééquilibrer la vraisemblance de ce portrait, en lui apportant une touche d'humanité. En fait, C. H. Kane soumet explicitement ses personnages à l'expérience de la douleur, qui renvoie à l'expérience quotidienne du héros Négro-Africain. Par l'outrance, voire l'irréalité des scènes du genre, la question de la douleur semble obéir, chez lui, à un projet littéraire et idéologique bien concerté. Dans *L'aventure ambiguë*, « l'enfant réussit à maîtriser sa souffrance » (2007 : 15). La mutilation engendre la souffrance. L'auteur traduit la souffrance avec une sensibilité quasi-artistique, c'est-à-dire avec un parti pris de la vie mutilée et défigurée. Cette description de la souffrance physique chez les auteurs africains désigne la volonté de déterminer les plis et les replis du malheur intégral du peuple africain. La double complexité du réel et des moyens d'en restituer la laideur constitue la toile de fond de la critique désespérée et douloureuse de Th. Adorno. Les auteurs de la littérature francophone subsaharienne ne se résolvent pas à taire la souffrance et la douleur qui irradient le monde issu de la colonisation. Les romans tentent de repérer les structures quasi anatomiques du corps social souffrant : « la douleur est à ce point de vue une expérience ineffable. Celle qui enferme chacun d'entre nous dans l'idiosyncrasie de l'histoire et de la tonalité unique de son sentir » (1966 : s. p.).

**II. Les valeurs affectives : émotion et moralisation**

La structure passionnelle est complexe et même composite ; il serait normal de situer, parmi les diverses approches possibles, la perspective biologique ou physiologique, car le corps est omniprésent dans toutes les structures (sociales, institutionnelles, modales, etc.).

Pour cette analyse, nous allons nous éclairer de deux éléments du schéma sommatif canonique de Jacques Fontanille (1992 : s. p.) pour saisir la rationalité passionnelle du sujet sensible qui perçoit dans notre corpus. Ce schéma permet de cerner le parcours passionnel du sujet, afin de montrer comment les formes s'intègrent et dessinent des traces et des marques de vie programmées dans des schémas de luttes. Il comporte plusieurs étapes mais nous ne nous intéresserons qu'à deux : l'émotion et la moralisation.

***II.1. L'émotion***

La représentation du corps, en littérature et dans les arts en général, semble asservie à celle du sujet, de ses émotions et de ses sentiments. On trouve ainsi, dès l'Antiquité, une figuration corporelle ou une personnification des relations passionnelles sous la forme de nombreuses divinités à l'instar d'Eros.

De ce point de vue, l'émotion est au cœur de l'appréhension de la signification dans une étude axée sur le corps. Envisagée comme un phénomène discursif, l'émotion relève de la sémiotique des passions, et engage de ce fait un ensemble d'effets de sens très divers, qui sollicitent la plupart des niveaux du parcours génératif de la signification.

Prenons cet extrait de texte de *L'aventure ambiguë* de C. H. Kane :

> Ce n'était pas la tristesse qui l'avait fait pleurer, ce soir-là. Il savait maintenant que le maître des Diallobé ne le quitterait plus, et jusqu'après sa mort. Même la vielle Rella, que rien ne liait cependant à Coumba qu'un souvenir, un gros amour, continuait

> d'agiter Coumba. Ce qui restera du maître, lorsque son corps si fragile aura disparu, ce sera plus qu'un amour et un souvenir. (1961 : 74)

Dans cet extrait, on peut relever des « réactions affectives » (Ducard ; Ablali, 2009 : 188). Ceci définit un tumulte passionnel incontrôlé, qui est en ébullition dans le corps propre du sujet Samba Diallo. L'on souligne la manifestation des états tels que « tristesse », « pleurer », « gros amour », « fragile », « souvenir ». Ces états marquent en effet une tension du sujet qui expérimente son rapport au monde. L'émotion serait, dans ce cas, la manifestation figurative (des énergies qui s'exercent sur un corps en modifient les formes, les textures, les rythmes et les surfaces) du travail profond de l'énonciation, de la sémiose et de l'intentionnalité.

Le sujet détermine sa propre valeur dont il est lui-même engendré comme le fait d'ailleurs Mélédouman dans *La carte d'identité*. Dans ce texte, nous avons de très fortes formes d'émotion : « Seule me guette, patience, la mort. Je suis au bord de mon cercueil, de ma tombe. Tout m'abandonne, mon âme, mon esprit, mon histoire, mos passé. J'ai tout perdu : ma mémoire, mes souvenirs » (Adiaffi, 1980 : 66). Cet extrait traduit une émotion de nature esthétique que nous interprétons comme les diverses sensations et ressentis vécus par le sujet.

Chez Jean-Marie Adiaffi et Cheick Hamidou Kane, parfois l'émotion se traduit, de fait, par la nostalgie d'un état de tension phorique qui trahit la plupart du temps un sujet que l'on découvre en train d'interroger le monde qui l'entoure : « En quoi est-ce un crime de parler sa propre langue ?» (Adiaffi, 1980 : 100). Elle est conçue comme la totalité d'une toute autre ampleur, elle est porteuse de sens et conçue comme un foyer d'identité pour chacun de nous. L'émotion arrive à proposer un niveau de questionnement adéquat et de portée suffisante, tel que nous pouvons le lire dans ces propos de Mélédouman : « Alors pourquoi, pour la garder, la dorloter, choyer, pouponner, soigner, n'ai-je pas pris plus de temps, plus de délicatesse, plus d'affection, plus d'amour, plus de passion que ça ? » (66-67). Dans cette mesure, il nous revient de questionner le plan d'immanence qui est celui des formes de vie qui manifestent en première approche « des ensembles signifiants composites et cohérents » (Fontanille, 2015 : 7).

Samba Diallo, par exemple, joue plusieurs rôles syntaxiques. Il est tantôt dans l'euphorie, tantôt il joue son actantialité sur l'axe de la dysphorie. « Le maître des Diallobé est en bonne santé, il te dit de ne pas te faire d'inquiétude à son sujet. Il pense à toi. Tu ne dois plus pleurer… Tu es un homme maintenant » (Kane, 1961 : 74).

Tout bien considéré, dans notre corpus, nous remarquons que l'émotion revient et se pose au moment de la description des systèmes axiologiques, notamment dans les valeurs instituées par le groupe et que le monde occidental brise sans toute autre forme de contestation : « recommençons la cérémonie du baptême puisque nous avons perdu notre nom, notre identité, notre taille, nos frères et sœurs portés manquant au naufrage négrier de la diaspora. Eux aussi perdus corps et âmes » (Adiaffi, 1980 : 70). L'émotion est donc construite sur l'euphorie manifestée comme pré-condition à l'élaboration de la signification.

***II.2. La moralisation***

La moralisation fait intervenir l'évaluation axiologique ; elle insère la configuration passionnelle dans « l'espace communautaire » qui règle la circulation des valeurs. Cette séquence conclusive correspond à l'état final de la narration. La lecture de *La carte d'identité* nous permet de partir de la générosité qui habite le sujet empreint d'une culture de la soumission, entretenu par un faisceau de croyances souvent non justifiées qu'une rupture méthodiquement engagée dans un élan révolutionnaire, douleur inscrite de manière consciente/inconsciente, pour enfin arriver à transcender la douleur, ceci participant à la réalisation du message. Il s'agit

de prendre en compte la douleur sous quatre aspects : la douleur physique, douleur mentale, douleur sociale et douleur spirituelle, en fait, saisir la douleur comme manière d'être au monde.

De fait, le parcours passionnel permettant d'appréhender les pratiques dans notre corpus se résume ainsi :

❖ Le don absolu de soi (stéréotypes culturels autour de l'arrestation de Mélédouman) :

> En effet, ce nouveau commandant ignore tout de l'histoire profonde de ce pays. Ce n'est pas un problème puisqu'il la nie. Il sait, bien sûr, vaguement que Mélédouman est le prince héritier du trône. Mais avec le mépris royal que le commandant Lapine Kakatika affiche envers la culture, envers la tradition, envers les croyances, les coutumes, l'histoire, l'identité noire en général, qu'est-ce que cela peut bien lui faire ! (Adiaffi, 1980 : 22)

❖ Déclic (rupture) → révolte (face aux injustices-quête de soi-discours progressiste et idéologique) :

> Les Diallobé, chaque jour un peu plus, s'inquiétaient de la fragilité de leurs demeures, du rachitisme de leur corps. Les Diallobé voulaient plus de poids. Lorsque sa pensée buta sur ce mot, le maître tressaillit. Le poids, partout il rencontrait le poids. Lorsqu'il voulait prier, le poing s'y opposait, chape lourde de ses soucis quotidiens sur l'élan de sa pensée vers Dieu, masse inerte et de plus en plus sclérosée de son corps sur sa volonté de se lever, dans les gestes de la prière. Il y avait d'autres aspects du poids qui, de même que le malin, revêt divers visages : la distraction des disciples, les féeries brillantes de leur jeune fantaisie, autant d'hypostases du poids, acharnées à les fixer, à les maintenir loin de la vérité. (Kane, 1980 : 43)

❖ → Actions (expérimentation de la liberté – acceptation de vie marginale) :

> Le plafonnier dévoile deux Noirs frénétiques. Le premier est un trentenaire bien charpenté au crâne rasé et aux épaules d'haltérophile ; une brute nue jusqu'à la ceinture, avec des amulettes autour du bras et du venin dans le regard ; il me hurle des sommations dans une langue inconnue. (Khadra, 2012 : 56)

❖ Acceptation, passivité, soumission (silence, dévotion, naïveté, abnégation dans la douleur) : « Trop épuisé, Hans se laisse faire. Il ne tient plus sur ses jambes » (65) ; et, un peu plus loin, avec Mélédouman – « comme tu le vois, je suis en liberté surveillée. Ma libération totale semble être conditionnée par la possession de cette fameuse carte d'identité. […] il m'est enjoint de retrouver cette carte d'identité, faute de quoi je ne sais pas ce qui m'attend. Il faut que je me rende chez moi, que je me rende partout où une chance, si ténue soit-elle, existe » (Adiaffi, 1980 : 77). Mélédouman, au sein du corpus, est un être généreux dans la vie sociale que dans les dispositions psychologiques. Il incarne la générosité. De par la générosité caractérisant son mode d'agir, c'est un être sensible, à la vive émotion. Cette générosité présente néanmoins deux variantes, dont l'une louable et l'autre critiquable. En effet, quelqu'un de généreux peut renvoyer à une action alimentée par une manifestation affective positive [dans une optique de sociabilité et de solidarité] ou négative, quand elle est excessive.

Autrement dit, la générosité se caractérise négativement par un excès de l'intensité affective car celle-ci implique de se priver soi-même au détriment de l'autre, de se mettre en situation de manque, d'oubli de sa propre personne. Dans notre corpus, nous avons des êtres aphoriques, c'est-à-dire des actants indifférents à leurs conditions sociales, tels que « Kurt » dans *L'équation africaine*, Mélédouman dans *La carte d'identité* et Samba Diallo dans *L'aventure ambiguë*. D'autres, cependant, sont solidaires ou excessifs, agissants sans trop se poser de questions, comme c'est le cas de La Grande Royale, tante de Samba Diallo, et Hans, l'ami de Kurt.

**Conclusion**

En sommes, nous avons tenté de rendre compte des représentations sensibles du corps à travers les trois romans africains que nous avons choisis. Il ressort que, d'un point de vue contemporain, le corps peut être saisi à partir de trois notions essentielles : l'expression, la perception et la représentation.

Pour le premier point, notre analyse a mis l'accent sur la perception du corps. Nous avons vu, de prime abord, que dans notre corpus, il y a la prédominance sur les champs visuels et auditifs en ce qui concerne le moyen de percevoir le monde. Dans le cas de *La carte d'identité* de Jean Marie Adiaffi, *L'aventure ambiguë* de Cheick Hamidou Kane et *L'équation africaine* de Yasmina Khadra, les sentiments (intérieurs) des personnages manifestent un point de vue individuel, émancipé des codes et des contraintes imposées à une communauté. Ce monde perceptif individualisant se développerait d'abord dans l'imaginaire, dans le monde du récit.

Ensuite, nous avons tenté d'analyser les discours sur le corps propre, axés sur une expérience physique avec les choses matérielles c'est-à-dire avec des événements physiques en rapport avec les choses, mais aussi l'expérience d'impressions sensibles qui entrent en jeu lorsque le corps est touché. Si les choses matérielles inanimées peuvent également entrer en contact et « se toucher », elles n'éprouvent cependant aucune impression, tandis que le contact du corps détermine à même le corps, ou en lui, des sensations. Et dans le cas de notre analyse, le corps fait l'expérience de sa présence à travers l'épreuve de la douleur (souffrance physique) que subit les sujets. Dans notre corpus, nous avons vu des corps battus, mutilés. Ceci a permis aux sujets d'accéder à un savoir. La douleur devient un acte épistémique en ce qu'elle permet de réaliser « d'une façon vraie » ce qui n'était que réalité théorique ou élaboration factice. La douleur est donc une autopsie et recouvre le modèle habituel du connaître des sujets ; non pas mode expérimental, naturaliste, mais mode phénoménal.

Cette recherche nous a permis, en deuxième mouvement, d'éclairer le schéma sommatif canonique de Jacques Fontanille (1992 : s. p.) à travers les valeurs affectives, afin de saisir la rationalité passionnelle du sujet sensible qui perçoit, et cerner le parcours passionnel du sujet, en montrant comment les formes s'intègrent et dessinent des traces et des marques de vie programmées dans des schémas de luttes.

Il ressort que dans notre corpus, des « réactions affectives », à partir de l'émotion et de la moralisation définissent un tumulte passionnel incontrôlé, qui est en ébullition dans le corps propre des sujets. Ces états marquent une tension du sujet qui expérimente son rapport au monde. Pendant que l'émotion traduit la manifestation figurative (des énergies qui s'exercent sur un corps et qui modifient les formes, les textures, les rythmes et les surfaces) du travail profond de l'énonciation, de la sémiose et de l'intentionnalité, la moralisation quant à elle fait intervenir l'évaluation axiologique; elle insère la configuration passionnelle dans « l'espace communautaire » qui règle la circulation des valeurs.

Tout en étant pourvus des grilles préalables d'analyse et des moyens de prévisibilité, grâce à la théorie de la sémiotique des passions, nous avons tenté d'identifier les particularités de la mise en discours de ces passions, ainsi que le parcours passionnel des sujets à travers les manifestations somatiques, telles que, d'une part : la peur, la tristesse, le désespoir, etc., et de l'autre part : la colère, la révolte et la soumission. Ainsi, avons-nous montré que non seulement le corps est un objet sensible qui ressent toute sorte de passion, mais aussi, il peut se prêter à toutes sortes de débordements et de manipulations idéologiques.

Pour finir, nous dirons que les auteurs du roman africain, en général, et ceux que nous avons étudier dans cet article en particulier, accordent une place de choix à la représentation sensible du corps. S'il est vrai que dans certains textes, le corps apparaît comme un atout d'autorité et décline des modalités de pouvoir-faire et de vouloir-faire (*L'équation africaine* et *L'aventure ambiguë*), dans d'autres, il semble dénoncer les manipulations idéologiques de la colonisation face à l'homme Noir. De ce fait, la sémiotique a pu s'ouvrir sur le large domaine des émotions et des passions humaines.

**BIBLIOGRAPHIE** :

**Corpus de base**

ADIAFFI, Jean-Marie (1980). *La carte d'identité*. Paris : Céda.

KANE, Cheikh Hamidou (1961). *L'aventure ambiguë*. Paris : Présence africaine.

KHADRA, Yasmina (2012). *L'équation africaine*. Paris : Julliard.

**Ouvrages critiques et théoriques**

ADORNO, Theodor W. (1966). *Dialectique négative*. Paris : Payot.

BOUGNOUX, Daniel (2006). *La crise de la représentation*. Paris : La Découverte.

BOUVERESSE, Jacques (1995). *Langage, perception et réalité*. Tome 1. Nîmes : Jacqueline Chambon.

COQUET, Jean-Claude (1973). *Sémiotique littéraire : contribution à l'analyse sémantique du discours*. Tours : Maison Mame, coll. « Univers Sémiotiques ».

COURTÉS, Joseph (1991). *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette.

CRÉPU, Michel (2009). *Valéry : Revue des deux mondes*. Paris : Gallimard.

DUCARD, Dominique & ABLALI, Driss (2009). *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté.

FONTANILLE, Jacque (2015). *Formes de Vie*. Liège : Presses universitaires de Liège.

FONTANILLE, Jacques (2011). *Corps et sens*. Paris : PUF.

FONTANILLE, Jacques (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges : Pulim.

FONTANILLE, Jacques (1999). *Sémiotique et littérature*. Paris : PUF.

FONTANILLE, Jacques (1996). Sémiotique littéraire et phénoménologie. In Michel COSTANTINI & Ivan DARRAULT-HARRIS (éds.), *Sémiotique, phénoménologie, discours : Du corps présent au sujet énonçant* (s. p.) Paris : L'Harmattan.

FONTANILLE, Jacques (1992). Le schéma des passions. *Protée*, *21 (1)*, (s. p.).

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques (1991). *Sémiotique des passions*. Paris : Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris : Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph (1979). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.

HAMON, Philippe (1993). *Du descriptif*. Paris : Hachette.

HUSSERL, Edmund (2001). *Sur l'intersubjectivité*. Paris : PUF.

HUSSERL, Edmund (1994). *Méditations cartésiennes* et *Les Conférences de Paris*. Paris : PUF.

KANT, Emmanuel (1965). *Critique de la raison pure*. New York: Presse de Saint-Martin.

LANDOWSKI, Eric (2005). *Passions sans nom*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».

LE BRETON, David (2006). La conjugaison des sens : essai. *Anthropologie et société*, *30(3)*, (s. p.).

LOTMAN, Youri (1999). *La sémiosphère*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.

MARIN, Louis (1994). *De la représentation*. Paris : Gallimard-Seuil.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *La phénoménologie de la perception*. Paris : NRF, Gallimard.

PETITOT-COCORDA, Jean (1985). *Morphogénèse du sens*. Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques ».

RASTIER, François (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris : PUF.

RASTIER, François (1994). *Sens et textualité*. Paris : Hachette.

RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.

SOLLERS, Philippe (1971). *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris : Seuil.

SOURIAU, Étienne (2009). *Les différents modes d'existence*, suivi de *L'œuvre à faire*. Présentation de Isabelle STENGERS & Bruno LATOUR. Paris : PUF.

**Mémoires et thèses**

ANDEME MBA, Marie-France Prisca (2019). *Enjeux identitaires et représentations sociales dans le roman francophone contemporain : Lecture sémiotique du roman africain,* Thèse de doctorat, Libreville, Université Omar Bongo.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0017

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Les représentations du corps chez Driss Chraïbi et Khaled Hosseini

## Representations of the Body in Driss Chraïbi's and Khaled Hosseini's Works

ADIL BOUDIAB
*Docteur en Littératures Francophones et Comparées, Maroc*
*adil.boudiab@yahoo.fr*

OUTHMAN BOUTISANE
*Université Moulay Ismaïl, Errachidia*
*o.boutisane@umi.ac.ma*

**Mots-clés**

**représentations du corps ; patriarcat ; Driss Chraïbi ; Khaled Hosseini ; littérature marocaine ; littérature afghane.**

La présence du corps dans de nombreux textes francophones est liée à des significations multiples, mais qui reflètent le plus souvent la manière dont les écrivains conçoivent leur relation avec les sociétés qui les ont vus naître. Ils font du corps ce truchement par le biais duquel ils dénoncent les injustices sociales que subissent certains individus, notamment de sexe féminin, pour des raisons purement socioculturelles. Driss Chraïbi et Khaled Hosseini en sont des exemples pertinents. Issus de deux littératures appartenant à deux aires géographiques différentes, à savoir le Maroc et l'Afghanistan, ils partagent, pourtant, une même culture ; les deux auteurs mettent en pratique dans leurs œuvres une écriture qui relève les expériences corporelles à travers des descriptions réalistes et des mises en situation du corps féminin dans tous ses états. Ceci dans le dessein de s'en prendre au patriarcat et à la misogynie qui minent leurs sociétés respectives.

**Keywords**

**representations of the body; patriarchy; Driss Chraïbi; Khaled Hosseini; Moroccan literature; Afghani literature.**

The presence of the body in many French-language texts may be linked to multiple meanings, but it most often reflects the way in which writers conceive their relationship with the societies in which they were born. Literary authors use the body in order to denounce the social injustices suffered by individuals, especially women, in their countries, for purely socio-cultural reasons. Driss Chraïbi and Khaled Hosseini are relevant examples in this sense. Representing two distinct literatures corresponding to two different geographical areas, namely Morocco and Afghanistan, the two writers share meanwhile one culture. Through their writing, the two authors highlight the bodily experiences by means of realistic descriptions and scenarios of the female body in all its states. Their goal is to attack patriarchy and misogyny pervading their respective societies.

**Introduction**

La littérature est l'espace où le corps et son environnement ont permis d'enrichir les représentations symboliques et métaphoriques du tableau social. Elle est aussi, si on le veut bien, le reflet d'une souffrance corporelle que les écrivains de différents horizons ont essayé de retracer et de raconter, chacun à sa manière, par le pouvoir de l'écriture. Nombreux sont les écrivains dont les textes racontent l'histoire de leur propre souffrance, comme Marcel Proust, James Joyce, Joë Bousquet, Alphonse Daudet ou Franz Kafka, ou bien la souffrance de leurs siens dans des sociétés où le corps se réduit à un simple objet de plaisir et de discrimination aveugle. La littérature porte une réflexion morale et critique sur le corps et son environnement. Elle réinterroge, par exemple, l'absurdité des dogmes religieux, l'enfermement du corps dans des sociétés conservatrices, le corps entre le sacré et le profane, le fugitif et l'éternel, etc. Cette étroite liaison entre l'écriture et le corps se présente comme un phénomène inhérent à toute littérature et, en même temps, représente une source inépuisable de lectures et d'interprétations.

De manière significative, le corps souffrant a servi de thème majeur dans la littérature contemporaine. Il préoccupe tout particulièrement les écrivains orientalistes qui ont vécu une réalité amère, témoignant les humiliations et les souffrances que subissent les femmes dans leurs propres pays. Bien qu'il s'agisse d'un témoignage réel, ces écrivains font de l'écriture du corps la métaphore d'une interprétation subjectiviste des sociétés où le corps reflète les contradictions d'un univers démentiel et les différents états d'aliénation. Dans ce sens, les écrivains marocains et afghans ne se contentent de faire voir l'état des corps de l'extérieur, mais exhibent leurs souffrances de l'intérieur et font entendre leurs insupportables douleurs. En effet, les écrivains marocains tout comme les afghans s'engagent à dévoiler l'état fragile des corps en déchéance et se réclament essentiellement des expériences réellement vécues. Les romans de Driss Chraïbi et de Khaled Hosseini sont des tableaux symboliques des produits socioculturels qui nous font pénétrer au cœur des sociétés régies par le patriarcat, le dogmatisme, le fanatisme et l'obscurantisme.

Si les deux littératures sont l'image vivante de la souffrance, de quelle souffrance s'agit-il alors ? Est-elle physique ou existentielle ? Ces deux littératures ne sont-elles pas encore un cri de dénonciation contre l'enfermement des femmes et la discrimination du corps ? Ne sont-elles pas révélatrices de l'état du pays, ne serait-ce qu'au niveau social et religieux ?

**Inscription et signifiance du corps dans les littératures marocaine et afghane**

Dans la littérature marocaine d'expression française, « le culte, la culture et la sculpture du corps continuent résolument à étendre leur emprise sur les écrivains, sur leur représentation de soi et de l'autre, souvent variable et controversée » (Lissigui, 2011 : 62). Elément indissociable du contexte social marocain, le corps est cet intermédiaire par le biais duquel nombre d'écrivains conçoivent les rapports qui relient le sujet à son environnement socioculturel, créant par là une hétérogénéité de significations liées à diverses représentations. Pareillement, la symbolique du corps traverse la littérature afghane, qui a longtemps dénoncé la fragilité de la condition humaine et sociale dévalorisante du peuple afghan. A l'instar des Marocains, les écrivains afghans mettent l'accent sur les différents codes du langage corporel pour refléter la souffrance quotidienne à travers des cris de colère et de révolte qui sourdent dans le corps des personnages. L'inscription du corps comme représentation et témoignage des différentes prises

de position permet aux écrivains afghans de mettre en scène des personnages aux caractères problématiques qui luttent pour leur survie dans un monde enfermé sur ses propres valeurs.

Dans *Le pain nu* de Mohammed Choukri, le corps occupe une place considérable. Bafouant les tabous socioculturels qui régissent les mœurs de la société marocaine, l'auteur fait du corps féminin, en l'étalant sous ses diverses formes par le biais d'un langage cru et obscène, un témoin de son expérience personnelle et de la découverte de soi et de la femme. Ce refus des dogmes socioculturels trouve son écho dans l'univers fictionnel d'Atiq Rahimi, notamment dans *Syngué sabour* où le corps de la femme joue un rôle majeur renvoyant très souvent à une volonté de transgression. L'auteur inscrit le corps dans son univers romanesque non seulement comme miroir de la souffrance féminine, mais comme un langage symbolique à travers lequel il s'engage à démasquer le système patriarcal et à mettre à nu l'hypocrisie sociale d'une société sous l'emprise de l'obscurantisme.

Le roman afghan, tout comme le marocain, réserve donc un espace considérable au corps dans la mesure où son univers diégétique est souvent marqué par une description physique des personnages, ainsi que de leurs réactions et agissements. Dans *Les figues rouges de Mazâr,* Mohammad Hossein Mohammadi peint des scènes de violence dans lesquelles le corps devient un objet dénué de sens, humilié et exploité de manières horribles et inhumaines. L'écrivain présente au lecteur une réalité effarante à travers une description réaliste du destin des personnages enfermés dans des conteneurs, qui finissent par périr asphyxiés pendant le transfert, ou capturés et exécutés par les troupes:

> Tous les hommes hurlent et le dong dong des têtes heurtant la paroi retentit de plus en plus fort. J'ai du mal à respirer. Je hurle. Je frappe ma tête contre la paroi du conteneur. Dong dong… Tous crient et frappent contre la paroi. Des coups de poing, des coups de pied, des coups de tête. Dong, dong. (2012 : 77)

Cette mort brutale est une représentation de la tragédie corporelle que l'auteur témoigne dans ses textes. L'omniprésence du corps et son environnement dans l'univers fictionnel a donc pour finalité de montrer les errements de l'Afghanistan qui a du mal à se départir de ses dogmes religieux et de son système corrompu. L'auteur donne ainsi des dimensions symboliques à cette enveloppe charnelle condamnée à la banalisation et à la destruction. Les significations du corps ne sont pas épuisées, elles demeurent ouvertes et en renouvellement constant. Dans les textes de Mohammadi, le corps est synonyme de la souffrance et de la mort, mais apte à symboliser l'obscurantisme et l'occultisme qui rongent la société.

Si Mohammad Hossein Mohammadi dénonce la tragédie corporelle, Abdelhak Serhane fait le procès du patriarcat par le truchement du corps masculin. Dans *Le Deuil des chiens*, l'auteur met en scène un père à l'agonie, perdant toutes ses facultés physiques et suscitant par-là la révulsion de ses filles qui se réjouissent de voir disparaître cette figure paternelle qui les a longtemps condamnées au silence et à l'oppression. La narratrice éprouve un énorme désir de vengeance qu'elle concrétise à travers des insultes proférées à l'égard du cadavre de son père, ainsi que l'envie de le profaner :

> Rien ni personne ne peut m'empêcher de suivre ton cercueil jusqu'au cimetière, rien que pour rendre ton enterrement illicite puisque les femmes n'ont pas le droit d'accompagner un mort lors de ses funérailles (1998 : 266)

Il en va de même pour les écrivains femmes. Le corps est doté d'une dimension hybride selon le projet d'écriture de chaque autrice. Si dans *Rêves de femmes* Fatima Mernissi utilise le corps pour décrire l'environnement restreint dans lequel évoluent les femmes, et qui d'ailleurs constitue une entrave à leur émancipation, Rita El Khayat, dans son roman *La liaison*, fait fi des conventions sociales et raconte la quête du plaisir charnel d'un personnage féminin sans recours aucun à la bienséance. De son côté, Souad Bahéchar, dans *Ni fleurs ni couronnes* relate comment le contact, aussi bénéfique que nuisible, avec certains personnages masculins (le maître d'école, le photographe, le berger...) a aidé l'héroïne Chouhayra à prendre conscience de son corps et de son existence. Il n'en demeure pas moins que « le roman [marocain] au féminin est le récit d'une difficile intégration de la femme, comme sujet à part entière, dans la communauté » (Zekri, 2011 : 47).

Dans la même perspective, les écrivaines afghanes refusent acerbement de réduire la femme et son corps à un simple objet violenté du fait de l'interprétation fanatique de la charia, de la violence familiale et de la vision inférieure de la société à son égard. Par le biais de l'écriture, elles franchissent le mur des sujets-tabous tels que le sexe, l'amour et le corps nu, à travers des textes écrits en langues maternelles et étrangères, pour se libérer des carcans de la société et de la religion. Des femmes de lettres telles que Spôjmaï Zariâb, Nadia Anjuman et Homeira Qaderi dénoncent les actes barbares des talibans contre la femme afghane. Leurs textes dérangent les obscurantistes et soulèvent des polémiques en mettant l'accent sur la souffrance féminine, l'instabilité d'un pays à la recherche de sa légitimité et les souvenirs des femmes qui sombrent dans la nostalgie, l'étrangeté et le sang.

Dans son roman *Dancing in the Mosque*, Homeira Qaderi introduit le lecteur dans un univers de fiction qui puise sa source dans la mémoire collective. Son œuvre se nourrit de la sève vitale de l'héritage social de son pays, de son vécu et de ses expériences les plus profondes. Ce qui caractérise particulièrement son écriture, c'est sa tendance à briser le silence (l'une des thématiques majeures de la littérature afghane contemporaine) en créant des œuvres originales et dignes d'intérêt. Elle cherche à renforcer, chez le lecteur, le sentiment d'appartenance à un espace identitaire contradictoire, mais aux frontières nettement définies. Par l'écriture, l'écrivaine critique fortement la situation de la femme mère dans un système politique et social corrompu.

**Les représentations symboliques du corps chez Chraïbi et Hosseini**

Impensable est-il d'aborder la thématique du corps dans la littérature marocaine francophone sans évoquer Driss Chraïbi, qui a été l'un des premiers auteurs marocains à investir cette thématique dans son œuvre. Chraïbi met à nu la précarité de la condition féminine et le clivage qui existe entre les deux sexes dans la société marocaine par le biais du corps. A ce sujet, Khalid Zekri commente que : « le corps est assez souvent perçu au Maroc à partir d'une optique qui trace des lignes de démarcation entre le masculin et le féminin. Cette affirmation, fondée sur une acception dichotomique du *genre*, est aussi valable pour l'ensemble des pays du Maghreb avec plus ou moins de radicalité » (2011 : 45). Considérons ce passage extrait du *Passé simple* :

> Sous ce haïk blanc, elle était vêtue en apparat, kaftan rose thé, badia tissée soie et argent, ceinture massive en or, babouche brodée de fils d'or et d'argent et chacun de

> ses poignets était encerclé d'une douzaine de bracelets : elle se rendait à Fès. Mais elle n'était pas parfumée : elle était l'épouse du Seigneur. (1986 : 70)

Sous ce « haïk blanc » se cache une femme raffinée qui ne peut exhiber son corps de peur de s'attirer l'irritation de son mari, surnommé le Seigneur dans le roman. Ce titre concentre tous les droits et l'autorité que ce personnage a sur sa famille. Sa maison est son fief (d'où l'appellation du « Seigneur », dérivé de la seigneurie), et les membres de sa famille ses sujets. Personne n'ose le contrarier et gare à qui s'y aventurerait. C'est lui qui fait et défait les règles à suivre à la maison et tant pis si elles plaisent à tout le monde ou pas. Même sa femme n'est pas en mesure de rétorquer contre ses sauts d'humeurs à tel point qu'elle préfère la mort à la vie de misère qu'il lui fait :

> Driss mon fils, trouve-moi un moyen de mort rapide et sûre. Driss mon fils, il est entré comme une catastrophe, il a déambulé dans toutes les pièces, il a trouvé que le ménage n'était pas fait, de la poussière sous les lits, des punaises dans les matelas, les murs trop chauds, le carrelage trop froid, l'air impur, il a injurié mes ancêtres, il m'a injuriée et menacée de me répudier. (32)

Ainsi, l'image du corps chez Chraïbi est intrinsèquement liée à une représentation violente. Comme le souligne Abir Dib, cette violence se puise dans la révolte acerbe contre un ordre doxologique qui écrase l'enfant et réduit la femme au silence, mais aussi une violence du style qui fait éclater toute progression linéaire, et use d'un lexique brutal et violent (2015 : 15). Le corps se veut comme un reflet d'une expérience amère, endurée par un sujet féminin qui ne trouve aucun remède à sa souffrance que la mort. Il est ce témoin de la domination masculine sur la gent féminine, et du droit qu'attribue la société marocaine aux hommes de prendre le sort des femmes entre leurs mains et de décider de tout ce qui les concerne. La servante du Cadi, qui a provoqué la maladie de ce dernier en égarant un grain de blé dans son lit, est un autre exemple qui s'inscrit dans cette optique:

> — Et la servante, Si Kettani ?
> — […] 300 coups de bâtons, à la pointe du jour, sur l'omoplate gauche, face interne, place Moulay Driss. Ensuite réintégrée chez le Cadi son maître et placée sous les ordres d'une esclave du plus bas échelon. (1986 : 94-95)

L'indifférence avec laquelle le personnage de Si Kettani explique la punition, d'ailleurs très pénible et humiliante (300 coups de bâtons et dans une place publique), reflète l'indifférence à l'égard de ce supplice que l'on fait subir à toute femme ayant commis une erreur, aussi insignifiante soit-elle. L'espace corporel, l'omoplate gauche et la face en l'occurrence, porte les marques de la violence et de la répression de sorte que cet affront demeure une tache indélébile. Le corps est réduit au statut d'objet placé sous l'autorité d'un homme qui s'est attribué le droit de décider de son sort. Cette représentation du corps comme objet ne se limite pas uniquement au *Passé simple* et s'étend à d'autres œuvres. Prenons l'exemple de la mère du narrateur dans *La Civilisation, ma Mère !* :

> Personne ne lui avait rien appris depuis qu'elle était venue au monde. Orpheline à six mois. Recueillie par des parents bourgeois à qui elle avait servi de bonne. A l'âge de

> treize ans, un autre bourgeois cousu d'or et de morale l'avait épousée sans l'avoir jamais vue. Qui pouvait avoir l'âge de son père. Qui était mon père. (1972 : 20-21)

La brièveté avec laquelle le narrateur relate le parcours de sa mère, ainsi que l'usage de la forme passive « recueillie », la réduit au stade d'objet. Le corps devient un bien matériel que l'on cède à quiconque qui exprime l'envie de s'en approprier. Ceci entraîne une déshumanisation de la femme et une perte de sa dignité et de son identité, étant donné qu'elle n'a aucun contrôle sur ce qui lui revient de droit, à savoir son corps. Ainsi, le corps chez Driss Chraïbi revêt un statut dévalorisant dans la mesure où il incarne la soumission et la torture. En se focalisant sur un corps vulnérable, violenté, marginalisé et chosifié, l'auteur inscrit son œuvre dans une démarche dénonciatrice et en fait un réquisitoire contre la fragilité de la condition féminine, dans une société phallocentrique qui place l'intérêt des hommes avant celui des femmes, sans considération aucune pour le « deuxième sexe ».

De la même façon, le corps est symbole de précarité et de marginalisation dans les romans de Khaled Hosseini. Par la mise en scène de personnages à la recherche de leurs identités, l'auteur porte un regard critique sur la vie sociale en Afghanistan. Il fait du corps une véritable peinture de la condition humaine et un véhicule des traditions d'une culture orientale enfermée sur ses propres codes socioreligieux. Si la littérature vise, selon Ulrich Lancer, « les rapports des humains entre eux, le lien social même » (1999 : 11), les romans de Hosseini se donne à lire comme une analyse psycho-sociale des relations humaines où le corps se présente comme un miroir sur lequel se reflète l'image d'une société tiraillée entre un passé ensanglanté et un présent affreux. Par une écriture engagée, l'auteur remet en question l'individu et son environnement dans une perspective de revalorisation de son corps, notamment le corps féminin, toujours condamné à la violence familiale ou sociale, symbolique ou physique.

Comme la plupart des romanciers afghans, Hosseini consacre la majeure partie de ses romans à la description de la réalité sociale de son pays, mettant l'accent sur les significations du corps dans la construction psychologique de ses personnages. Il s'agit d'une volonté de libérer l'individu et son corps et de rompre avec les us du passé et la ferme conviction d'une société religieuse qui réprime tout ce qui veut aller à l'encontre de l'ordre établi. Hosseini remet en cause la religion, bannit les tabous et toutes les contraintes qui refoulent les désirs humains au nom de la pudeur et de la vertu. Dans *Mille soleils splendides*, Hosseini offre au lecteur une histoire d'amour inhabituelle. Comme dans *Les cerfs-volants de Kaboul*, les relations entre les personnages sont compliquées et diverses. L'architecture de son roman se construit autour du destin misérable de deux femmes, Mariam et Laila, au milieu de la guerre et de la famine pendant trois décennies dans les villes et les campagnes afghanes. Deux femmes très différentes l'une de l'autre qui ont été élevées dans des circonstances complètement différentes, mais qui ont néanmoins réussi à fonder une famille et forger un lien amical fort.

Par une langue symbolique, l'auteur montre à quel point la culture afghane est extrêmement oppressive forçant les femmes à respecter les traditions socioreligieuses. Dans *Mille soleils splendides*, les personnages-femmes sont souvent confrontés aux valeurs traditionnelles, au patriarcat et à la doctrine religieuse. Peu de femmes en Afghanistan peuvent échapper au contrôle des hommes, notamment le contrôle des pères et des maris. Comme on peut le constater dans le passage suivant, la femme est condamnée à subir le joug masculin :

> Nana lui avait expliqué ce que les maris faisaient à leurs femmes, et la perspective de ces rapports, qui lui apparaissaient comme de douloureux actes de perversion, l'emplit d'une peur telle qu'elle se mit à transpirer. (2007 : 80)

C'est ainsi que l'auteur dénonce la condition sociale des afghanes pour repenser ce genre de relation ambigu qui caractérise le système conjugal et familial. Dans ses différents romans, Hosseini semble vouloir inscrire socialement la fatalité et la souffrance de la femme afghane dans le destin des protagonistes qu'il met en scène. Le corps y retrouve alors toute son importance et toute sa symbolique dans ce contexte marqué par l'humiliation et la chosification forcenée de la femme. Cela témoigne de l'impact qu'a la tradition sur les relations humaines. En effet, le corps des personnages-femmes est soumis à l'autorité de l'homme et aux valeurs d'une tradition aveugle qui le considère comme un objet sacré, symbole de fierté et d'honneur. Cet état de fait est probant dans ce paragraphe :

> J'ai des clients, Mariam, des hommes qui viennent avec leur épouse dans ma boutique. Ces créatures-là se promènent sans même un voile sur la tête, elles s'adressent à moi directement, elles me regardent dans les yeux sans aucune honte […] Rien, pas un mot ! Ils trouvent normal qu'un inconnu touche les pieds nus de leur femme ! Ils se prennent pour des intellectuels, des hommes modernes – à cause de leur éducation, je suppose. Ils ne se rendent pas compte qu'ils salissent leur *nang* et leur *namoos* – leur honneur et leur fierté. (2007 : 104)

Ce passage révèle la mentalité de l'homme afghan illustrée par le personnage de Rachid, le mari de Mariam. Ainsi donc, le corps libéré est une véritable image des contradictions sociales en Afghanistan. Cette mise en exergue du corps libre va se renforcer dans la littérature afghane contemporaine lorsque des écrivains comme Atiq Rahimi et Khaled Hosseini vont dénuder dans leurs romans les penchants sexuels et les ambitions fanatiques des Afghans à vouloir réduire le corps de la femme à un objet de plaisir et à une propriété qu'il faut conserver par l'obligation du port du voile intégral (le burqa). A cause de ces idées obscurantistes, le corps de Mariam sera tout au long du roman voilé. Cet état de choses prouve que le corps féminin est encore pris pour cible dans la mesure où les romans de Hosseini ont mis l'accent sur sa condition fragile. Cela se donne à lire dans ce passage :

> Ça me gêne, franchement, de voir ces hommes qui ne sont même pas fichus de se faire respecter chez eux, qui ont perdu le contrôle de leur épouse. Moi, je te préviens, je ne suis pas comme ça. Là d'où je viens, le visage d'une femme ne doit être vu que par son mari, et un seul mot de travers suffit à verser le sang. Tu n'as pas intérêt à l'oublier, compris ? (2007 : 105)

En effet, cette répression systématique illustrée par la phrase « *un seul mot de travers suffit à verser le sang* » incarne le contrôle du pouvoir masculin sur l'existence féminine. C'est à partir de cette aliénation de la femme et de son corps que l'auteur dévoile l'hypocrisie sociale. Le sang est symbole de tortures physiques que subit la femme quand elle transgresse l'ordre établi en dévoilant son corps. L'évocation constante du sang montre donc à quel point la vie quotidienne en Afghanistan est cruelle et insupportable, où le corps féminin est confronté à une violence qui génère parfois des tragédies. Khaled Hosseini, par son univers fictionnel,

porte un regard critique sur les problèmes majeurs de son pays, comme l'obscurantisme, l'analphabétisme, la précarité et l'interprétation fallacieuse des textes religieux. De ce fait, le corps féminin comporte une double représentation symbolique : celle du désenchantement face à l'absurdité sociale et celle du devoir prendre conscience de sa condition et de revendiquer son identité personnelle. Ce désenchantement provoque une véritable prise de conscience chez le personnage : « Ces femmes la déconcertaient, tout en lui faisant prendre conscience de sa condition inférieure, de son physique quelconque, de son manque d'ambitions et de son ignorance » (117).

Cette prise de conscience conduira le personnage à lutter contre les stéréotypes, les rituels et les pratiques traditionnelles qui mènent à sa marginalisation et son oppression. Dans *Mille soleils splendides,* Mariam et Laila sont donc deux victimes du patriarcat et des conditions sociales qui ne permettent pas leur épanouissement, ni l'autonomie de leurs corps. En écrivant ce roman, l'auteur s'est engagé à briser le mur de ce destin misérable, critiquant toute croyance qui limite la femme à la vie traditionnelle et aux confins de l'espace domestique carcéral.

**Conclusion**

Les représentations du corps comme élément marginalisé et violenté sont des caractéristiques majeures de l'écriture romanesque chez Driss Chraïbi et Khaled Hosseini. La condition fragile du corps incarcéré est symbole de la discrimination de la femme et de la négativité de son corps, bafoué par la répression sociale et souvent réfugié dans le silence dans deux sociétés patriarcales régies par la tutelle masculine, où les hommes ont tous les droits, y compris celui de dominer et torturer le corps féminin. Les romans de Chraïbi et de Hosseini invitent le lecteur à découvrir la misère et la souffrance existentielle qui conduisent à de nombreuses déchéances psychologiques, allant jusqu'à l'anéantissement de son identité humaine. En effet, la représentation du corps dans les littératures marocaine et afghane repose sur des enjeux déterminants, qui permettant d'identifier les particularités des sociétés masculines où les femmes souffrent de malaise social, d'injustice et d'aliénation. Ainsi, Chraïbi et Hosseini adoptent une écriture qui met en avant les expériences corporelles à travers des descriptions réalistes et des mises en situation du corps féminin dans tous ses états. Leur discours du corps s'inscrit dans une perspective similaire, vu qu'ils appartiennent à deux sociétés qui prônent les mêmes valeurs socioculturelles. Chez Chraïbi et Hosseini, le corps revêt une fonction double : il est objet et agent. Objet, puisqu'il subit les séquelles de la domination masculine, et il est l'espace qui porte les traces de la violence, de la soumission, de la marginalisation et de la répression. Agent, dans la mesure où il leur permet de dresser un tableau réaliste de la condition féminine dans deux sociétés qui sacralisent le patriarcat, et trouvent encore du mal à s'adapter aux valeurs qui démystifient l'autorité masculine.

**BIBLIOGRAPHIE :**

BAHECHAR, Souad (2002). *Ni fleurs ni couronnes*. Casablanca : Le Fennec.

CHRAÏBI, Driss (1972). *La Civilisation, ma Mère !... .* Paris : Denoël, coll. « Folio ».

CHRAÏBI, Driss (1986). *Le Passé simple*. Paris : Denoël, coll. « Folio ».

DIB, Abir (2015). *Étude comparée sur "l'écriture du corps" chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghnami* [Thèse de Doctorat]. Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II.

EL KHAYAT, Rita (1995). *La Liaison*. Casablanca : Aïni Bennaï.

HOSSEINI, Khaled (2005). *Les cerfs-volants de Kaboul*. Traduit par Valérie BOURGEOIS. Paris : 10/18.

HOSSEINI, Khaled (2007). *Mille soleils splendides*. Traduit par Valérie BOURGEOIS. Paris : 10/18.

LANCER, Ulrich (1999). *Vertu du discours, Discours de la vertu*. Genève : Droz.

LISSIGUI, Abdallah (2011). Variation sur une typologie des corps dans l'imaginaire littéraire au Maroc. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 3, Récits du corps au Maroc et au Japon*, 61-74.

MERNISSI, Fatima (1996). *Rêves de femmes – Une enfance au harem*. Paris : Albin Michel.

MOHAMMADI, Mohammad Hossein (2012). *Les figues rouges de Mazâr*. Traduit par Azita HEMPARTIAN. Paris : Actes Sud.

QADERI, Homeira (2020). *Dancing in the Mosque*. New York: Harper Collins Publishers.

SERHANE, Abdelhak (1998). *Le Deuil des chiens*. Paris : Seuil.

ZEKRI, Khalid (2011). Le sujet et son corps dans le roman marocain. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 3, Récits du corps au Maroc et au Japon*, 45-59.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0018

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# La corporalité fantastique bugulienne dans le contexte de la mondialisation

## Bugulian Fantastic Corporality in the Context of Globalization

ALIOUNE DIENG
*Université Cheikh Anta Diop, Dakar*
*linedieng@gmail.com*

**Mots-clés**

**roman fantastique ; tragique ; quête identitaire ; corps féminin ; mondialisation.**

Situé aux confins de la réalité tragique et de l'imagination, le fantastique dans l'œuvre romanesque de Ken Bugul – *Riwan ou le chemin de sable* (1999), *La folie et la Mort* (2000) et *De l'autre côté du regard* (2003) – inscrit la quête de l'héroïne dans un parcours tragique et spirituel dont la finalité est la reconquête de l'identité perdue. Le fantastique est analysé ici sous l'angle du corps féminin, socle des valeurs traditionnelles et reflet du drame de la modernité déstructurante, dans ses rapports avec les milieux traditionnel et urbain. Le parcours qui va du village à la ville est symbolisé par les mutations du corps féminin, objet de désir et de violence, chargé de sens et lieu de contradictions. L'objectif de cet article est de montrer que le fantastique bugulien relève d'une double entreprise esthétique et herméneutique située aux confins du récit et de la poésie, qui vise à réhabiliter un imaginaire authentique dépouillé des tares de la mondialisation.

**Keywords**

**fantasy novel; tragic; identity quest; woman's body; globalization.**

Located on the borders of tragic reality and imagination, the fantastic in the novels of Ken Bugul – *Riwan ou le chemin de sable* [*Riwan or the Sand Road*] (1999), *La Folie et la Mort* [*Madness and Death*] (2000) and *De l'autre côté du regard* [*On the Other Side of the Gaze*] (2003) – inscribes the heroine's quest in a tragic and spiritual journey whose goal is to reconquer her lost identity. The fantastic is here analyzed from the point of view of the woman's body, seen as a foundation of the traditional values and as a reflection of the drama entailed by the destructuring effect of modernity in its relations to the traditional and urban environments. The transition from village to city is symbolized by the mutations suffered by the female body – object to desire and violence, full of meanings and a space of contradictions. This article attempts to show that Ken Bugul's fantasy novel represents a double – aesthetic and hermeneutical – enterprise placed on the borders of narrative and poetry, which aims to rehabilitate an authentic imagination, stripped of the flaws of globalization.

**Introduction**

La corporalité féminine, thème transversal des romans de Ken Bugul, se trouve au cœur d'une thématique plus large qui embrasse le destin tragique de l'Afrique, l'identité culturelle et la quête ontologique, l'errance et la folie, etc. Cette vision kaléidoscopique et ondoyante du parcours circulaire du corps-sujet se dilue dans une atmosphère tragique où les malheurs et les ruptures irréversibles avec la communauté d'origine s'enchaînent et se transforment parfois en une frayeur cosmique. Ainsi, dans *Riwan ou le chemin de sable* (1999), *La Folie et la Mort* (2000) et *De l'autre côté du regard* (2003), la quête tragique du personnage féminin se mue en un récit fantastique racontant des évènements inexplicables. Se crée alors une rupture avec l'ordre reconnu, qui nourrit, au niveau énonciatif, une angoisse existentielle. L'esthétique du fantastique bugulien serait-elle alors le fruit d'un jeu de déconstructions et de reconstructions de l'authentique dont la finalité est la réhabilitation de l'errante, à travers le récit insolite et la diction poétique ?

En interrogeant le dynamisme de la représentation du corps (le corps féminin, le corps de l'État, l'espace symbolique – la ville, l'Afrique –, la mère, la fille, la narratrice-personnage), l'analyse vise à montrer que le fantastique bugulien est caractérisé par un double élan contradictoire. D'une part, le parcours tragique de l'héroïne, dont l'issue est la mort physique et/ou spirituelle, est pris en compte par la narration. D'autre part, la renaissance spirituelle restaure l'identité perdue de l'« exilée » à travers la médiation de l'oralité.

En partant du brouillage des codes culturels de l'Afrique traditionnelle dans un contexte mondialisé, l'étude met d'abord en exergue l'image contradictoire du corps féminin, symbole de fierté et de souffrance. Le caractère suicidaire de la quête libertaire dans laquelle la révoltée est engagée permet de définir ensuite le fantastique comme l'expression délirante de la folie collective. Enfin, le mélange des genres (narratif et poétique) fait du fantastique bugulien une entreprise conjuratoire de la fatalité qui pèse sur le destin de la femme noire.

**1. Le corps féminin : symbole de fierté et de souffrance**

Dans l'œuvre bugulienne, l'image de la femme africaine traditionnelle est le lieu d'expression de la souffrance dans son intensité et sa nudité. En Afrique traditionnelle, le corps de la femme est le socle de la pénitence coutumière (Laghzaoui, 2005 : 25). Les rites purificatoires qu'on lui fait subir laissent des stigmates, signes de pénitence et d'adhésion aux principes de la vie communautaire. La violence physique et morale intègre le champ du devoir imposé par la coutume. Or, lorsque que l'on passe de la sphère sociale à la fiction, sa mise à l'épreuve prend les contours d'une tragédie qui n'offre à la contrite une perspective de vivre librement qu'au prix d'un double reniement.

Le pendant du sacrifice physique est l'errance de la femme, désireuse de s'extirper du carcan culturel et cultuel. Cependant, l'expérience de l'altérité lui fait perdre davantage son authenticité, surtout lorsque l'œuvre romanesque devient le miroir irréfragable d'une âme brisée en mille morceaux par le choc des cultures. Dans ce cas, écrire se confond avec l'expérience tragique d'une reconstitution et d'une reconstruction impossibles. Ainsi, à côté des évènements dramatiques narrés, la représentation du corps se transforme elle aussi en délire autobiographique car **«** chez Ken Bugul, c'est le corps mutilé de la narratrice qui constitue le texte **»** (Ahihou, 2017 : 13).

En effet, par le biais de l'écriture, l'écrivaine souffre avec les Africaines sacrifiées sur l'autel des croyances religieuses et des règles de la vie communautaire. Dans la logique du *Baobab fou*, le sort de Rama dans *Riwan ou le chemin de sable*, victime du système matrimonial à mariage

précoce (Marcoux ; Antoine, 2014 : 130-161), montre le renoncement à l'amour et au bonheur d'une jeune fille que son père a sacrifiée au nom de la tradition et par allégeance à son marabout (Ken Bugul, 1999 : 93). Dans le Sénégal postcolonial, où l'éducation traditionnelle n'avait pas encore fini de dicter sa loi aux velléités d'émancipation de la femme, celle-ci était destinée à la vie au foyer et assujettie au devoir de chasteté. Ainsi, toute révolte était vouée à l'échec, voire à la malédiction : « Dans une société régie par des dogmes, des règles, des rites institutionnalisés, la réaction n'était pas prévue » (43). Face à ce destin, la rébellion, surtout si elle est impudique, est une faute que la société ne peut pardonner, car elle couvre de honte toute la communauté. Le destin de la femme est happé par la volonté du groupe et réduit à néant par une main invisible et foudroyante. C'est la raison pour laquelle l'adultère commis par Rama engendre une quadruple tragédie : sa propre mort, celle de sa famille, de son mari cocu et de son amant maudit (222). La violence que la coutume impose au corps de la femme a donc pour visée de protéger la communauté de l'opprobre. Pour demeurer l'incarnation de cette Afrique authentique, la femme devait alors accepter de meurtrir son corps pour le protéger de toutes les pulsions négatives qui pourraient attirer l'ignominie et la malédiction sur elle et sa famille.

Par conséquent, soumettre son corps aux rigueurs des rites de passage était la voie la plus recommandée à la femme, qui se montrait ainsi digne de considération par sa fidélité aux règles strictes de la communauté (Laghzaoui, 2005 : 25). Par contre, défier l'ordre établi reviendrait alors à perdre son identité culturelle. Ainsi, Ken Bugul inscrit la stylisation corporelle dans un programme à la fois inquisitoire et herméneutique au bout duquel la mort permet d'expliquer « l'être au monde du corps féminin par sa reconfiguration singulière » (Lattro, 2012). De ce fait, pour élever la femme à la dignité d'une héroïne, la tradition lui impose une série d'épreuves qualifiantes, à l'image de l'école de la vie qu'est le rite de la circoncision pour les hommes. Le rite du tatouage des lèvres, marque culturelle (Filteau ; Beniamino, 2006 : 217), fait partie de ces coutumes ouvrant les portes de la reconnaissance de la communauté. Dans *La Folie et la Mort*, c'est ce qui pousse Mom Dioum à affronter les tourments liés à ce rite, produits par les bottes d'aiguilles s'enfonçant dans la chair et faisant tressaillir et frissonner tout le corps (Ken Bugul, 1999 : 112).

Témoin du passage de l'enfance à l'âge adulte, le corps féminin mutilé est le lieu de « la souffrance et de la réconciliation » (Laghzaoui, 2005 : 26). Ce supplice est un acte de pure bravoure qui insère plus profondément la femme dans le tissu communautaire. C'est pourquoi, après avoir souillé son corps en se prostituant, Mom Dioum « se sent comme culturellement et socialement morte » (Filteau ; Beniamino, 2006 : 217). De ce fait, sa double renaissance passe obligatoirement par le tatouage des lèvres. Se faire tatouer les lèvres, c'est accepter finalement de vivre conformément aux préceptes moraux de son milieu (218). L'héroïne finit par comprendre que vivre autrement signifie adopter d'autres valeurs, être ainsi dépossédée de ses origines. En revanche, la soumission aux épreuves initiatiques est une posture culturelle humble qui inscrit son corps dans un processus purificatoire.

Par ailleurs, dans *Riwan ou le chemin de sable*, on retrouve ce poncif dans la représentation de la nuit des noces, intensément vécue par la mariée et sa famille (Diop, 1995 : 199). Le mariage n'y est pas le fruit d'un consentement mutuel, la femme étant destinée à procréer et à gérer le foyer (Candelier, 2003 : 10-11). C'est donc l'étape la plus délicate de sa vie ; l'heure de vérité qui permet d'éprouver sa chasteté. De la sorte, Rama est harcelée de questions par sa *badiène*[1] :

[1] Sa tante paternelle.

« Es-tu sûre de toi ? Réponds-moi. Dis-moi la vérité. Rassure-moi. Tu n'as jamais connu aucun homme ? » (Ken Bugul, 1999 : 41 et 43). Ce ne sont pas seulement les deux familles qui sont concernées, mais la société, elle aussi, « avait besoin de vérifier par elle-même » (43).

L'abstinence sexuelle est subséquemment un impératif culturel d'autant plus important que, dans les zones de conflits (par exemple, dans la région des Grands Lacs), le viol d'une vierge est ressenti plus vivement, puni plus sévèrement que celui d'une femme mariée (Shyaka ; Rutembesa, 2004 : 115). Dans les sociétés arabes, le test de virginité (Malewska-Peyre et al., 1988 ; Chevallier, 2013) constitue la version modernisée du *diébelé*[2] pratiqué au Sénégal. Par conséquent, la famille de la mariée vit ce moment dans une angoisse insoutenable. La preuve de cette ingénuité sexuelle doit être visible « sur le drap blanc sur lequel a été consommée sa nuit de noces » (Boni, 2011 : 228). Le mari satisfait doit offrir le *ndapaay* ou le *ngegenal*[3] à sa femme (Mboup, 2000 : 97).

Toutefois, la mondialisation culturelle a fait chavirer ce fond traditionnel. Chez Ken Bugul, la représentation de cet effondrement axiologique relève de l'insolite et du tragique. Dans *De l'autre côté du regard*, la narratrice ne comprend pas alors pourquoi les filles de son père, un saint homme tout dévoué à Dieu, à ses enfants et à la société, ont failli par rapport à ce devoir de continence (Ken Bugul, 2003 : 103). Ces grossesses traduiraient l'échec pédagogique des parents, voire celui de l'éducation traditionnelle et religieuse face à l'influence grandissante de la modernité. En fait, l'abstinence sexuelle rend compte de l'intégrité morale des parents, plus précisément de la mère, et des efforts déployés pour transmettre les valeurs traditionnelles aux enfants. Il pouvait arriver qu'une mère soit congédiée du domicile conjugal parce que sa fille n'avait pas su rester vierge jusqu'au mariage.

En proposant le corps féminin comme support de la culture traditionnelle, cette forme de représentation du déshonneur pointe du doigt les conséquences de l'abandon des valeurs et des rites traditionnels. Ce corps qui ne porte plus les stigmates laissés par le passage aux différentes épreuves rituelles ; ce corps, qui n'est plus « marqué », qui n'est plus « dompté », ne saurait être non plus « porteur de valeurs et d'authenticité » (Bazié, 2005 : 17). Ainsi, le discours sur le corps féminin a pour finalité de rappeler que celui-ci est détenteur d'une authenticité à préserver, car il est aussi un espace de questionnement de l'identité féminine. Inlassablement, la narratrice-personnage s'interroge sur les causes de son échec et celui des siens. Mais elle doit se rendre à l'évidence, l'introspection est une thérapie amère qui met le sujet en conflit avec sa propre conscience. Dans cette perspective, la représentation du corps traduirait aussi une enquête identitaire, synonyme d'errance sans fin à la recherche d'un idéal imaginaire et rédempteur.

### 2. Le corps insolite comme expression de la folie collective

La perception du corps est au centre de toutes les interrogations que suscitent les chocs culturels. Ainsi, le récit fantastique offre de la société traditionnelle africaine une image ambiguë. D'abord, le cadre communautaire est un espace culturel qui exerce sur la femme une violence rituelle nécessaire à la conservation de son intégrité identitaire. Même si ce machisme déguisé a pour finalité de renforcer le système phallocratique, la figure féminine reste toutefois porteuse de valeurs et d'authenticité (Diop, 1973 : 14). La femme imprime ses marques dans la société traditionnelle grâce à sa capacité à surmonter les épreuves imposées. Seconde naissance, cette qualification à la vie est un viatique. Hors de ce cadre, la culture dont elle est nantie

[2] Le dépucelage de la mariée.

[3] Compensation financière.

devrait lui permettre de mener un parcours exemplaire. Paradoxalement, le discours bugulien sur le corps accentue radicalement le « conflit avec l'autre et avec soi-même » (Bazié, 2005 : 17). De rituelle, la violence devient idéologique et psychologique, lorsque l'on passe du village à la ville, où la mondialisation culturelle et économique vide le communautarisme de son essence et affermit les cloisons entre les classes et les catégories sociales.

Sous cet angle, la fréquentation de l'école est, pour la femme, source d'acculturation et de violence morale, et non d'émancipation. Le courage et le mérite ne suffisent pas pour réussir dans une société dominée encore par la phallocratie et la corruption. Dans *La Folie et la Mort*, le désir d'ascension sociale de Mom Dioum, qui motive son exode à la ville, se termine par un rêve brisé (Ken Bugul, 2000 : 112 et 113). L'autorité traditionnelle y cédant sa place à l'autorité politique, le milieu urbain devient pour l'héroïne un espace de décrépitude morale et environnementale. Le corps féminin, objet de désir, y est désacralisé par un autre corps censé le protéger, celui de l'État : « Ce ne fut que quand elle avait fini ses études et qu'elle avait essayé d'obtenir une bourse pour faire un troisième cycle, qu'elle avait compris que pour obtenir une bourse il fallait avoir plus que des bras longs. […] Ce qu'elle avait connu à la ville, c'était horrible » (113).

Ainsi, le cadre bucolique du village est supplanté par l'environnement urbain, lieu d'expression d'un fantastique tragique. Les fantasmes des hommes témoignent du dérèglement aggravé et généralisé des systèmes culturels et idéologiques. L'écrivaine y fait le procès de la vraie folie traduite par l'incompétence et l'irresponsabilité des dirigeants politiques à travers la représentation dramatique de l'oppression morale et physique. Toute révolte est éludée par la terreur dont l'uniforme est le symbole (65). On assiste alors à une spirale de la désacralisation, qui n'épargne pas les emblèmes institutionnels. Ce dégrisement dénote les abus d'un système régalien qui consacre la myopie dont souffrent la plupart des États africains, qui ont renié les valeurs traditionnelles (49-50).

Le dépouillement du corps de l'État de sa sacralité va de pair avec la démythification du corps féminin. Au sein de ce nouvel environnement, le viol et la prostitution sont les dangers qui guettent la femme. Dans ce cas, l'urbanité est à lire comme l'antithèse de l'authenticité dont le corps de l'initiée, devenu une « masse inerte sans volonté » (66, 67 et 68), était le symbole. Perçu comme une forêt vierge à conquérir, le corps féminin n'est plus ce voile de pudeur, ce creuset de dignité et d'honneur. Le nouvel ordre politique et culturel est fait de terreur implacable, d'impunité totale, de viols et de meurtres. Les représentants de la loi sont les mains qui perpètrent les crimes qu'ils ont pourtant l'obligation de combattre. Dans *La Folie et la Mort*, Fatou Ngouye, violée et jetée à la rue par un des chefs de la police, fait les frais de cette violence que la loi du plus fort exerce sur le corps désacralisé. Le cri étouffé de la femme lors des épreuves rituelles, qui est un signe de bravoure, est désormais un *cri horrible* et terrifiant, le *cri* d'une *horrible* douleur, d'une *horrible* souffrance, d'une *horrible* violence, le *cri* glaçant que pousse une femme violée, déshonorée (66, 67 et 68), dont le corps est « zombifié » (Colin-Thébaudeau, 2005 : 47).

Ce crime effroyable devient insolite lorsqu'il se fait dans le sanctuaire de la religion. Dans *La Folie et la Mort*, le biscornu se confond aussi avec la parodie du rituel du baptême de Fatou Ngouye, pourtant considéré par l'Église catholique comme un moment sacré de purification et de communion. La conversion au christianisme de la prosélyte, par fidélité plus que par conviction, se transforme en scène de viol. Maquillée par une charité intéressée, souillée par les actes pervers d'un prêtre malveillant, la liturgie chrétienne est détournée de son sens. À l'instar de Salimata dans *Les Soleils des Indépendances* de Kourouma, le corps de Fatou Ngouye est le

souffre-douleur de la perversion humaine, poussée jusqu'au pharisaïsme, où se mêlent brutalité et violence morale, impunité et manipulation (Ken Bugul, 2000 : 72-73).

De ce point de vue, l'esthétique du fantastique bugulien est une réponse aux déviations du corps voué au culte du plaisir, une catharsis thérapeutique qui vise à exorciser les démons intérieurs et les monstres d'une réalité devenue surréaliste à force de perversité absolue. En s'enracinant dans la sensualité, l'écriture de l'insolite efface cette ligne de démarcation entre le bien et le mal par la provocation et le surgissement incontrôlé de l'irrationnel (Boucharenc, 2011 : 11). Cette plasticité de l'étrange est un mélange détonnant de valeurs et d'interdits (Goimard, 2003), le basculement de la Loi dans la folie.

Dans ce cas, il faut analyser l'insolite comme la peinture de la désillusion née de l'échec des prétentions prométhéennes de la femme. L'interdit bravé, il n'y a plus de possibilité de retour. L'héroïne, apatride culturellement et géographiquement, est devenue un anti-modèle, condamné à l'errance. Subséquemment, la romancière endosse l'habit de l'initiée et réitère, par le truchement du verbe *poétique*, ce que la modernité a fait perdre à la tradition africaine. Le récit fantastique devient alors un rite de passage qui valide un choix esthétiquement prégnant (Brunet-Mbappe, 2013 : 1). Ainsi, le principe d'indécidabilité (Guiomar, 1998 : 504) devient pertinent puisque la femme engagée tente de retrouver la culture reniée après avoir nié celle de l'autre. Identité et altérité se trouvent dans un rapport de conflictualité qui rend possible la reconstruction, dans l'imaginaire de l'exilée, de l'*homo collectivus* (Zanga, 2019 : 21, 28 et 33). L'écriture retrace les contours du récit exemplaire et se mue en une épopée du délire qui oriente l'analyse vers l'appel à la remobilisation en faveur d'une Afrique réconciliée avec ses valeurs. En outre, parce que les pulsions ont pris le dessus sur les valeurs, l'éthos polémique est légitimé comme l'autre face de la figure de l'errante. L'auto-ironie sonne la mobilisation contre la mondialisation culturelle (Mabana, 2011), interprétée comme un instrument de la désacralisation de la tradition africaine.

En conséquence, Ken Bugul met l'insolite en rapport avec une forme d'injustice caractérisée par le non-respect des règles fondamentales qui sustentaient et affermissaient la cohésion sociale. Cette iniquité littéraire met toujours en scène la souffrance féminine. La mort de Samanar, la nièce de la narratrice dans *De l'autre côté du regard*, est un exemple édifiant de la déchéance psychosomatique de la femme mariée, trahie au profit d'une nouvelle conquête, dans cet espace d'extrême terreur (Ken Bugul, 2003 : 55). Pour cette raison, ayant atteint ses limites en concentrant sur lui toutes les marques laissées par la folie et la frustration humaines, le corps féminin est appelé à disparaître. Dans *La Folie et la Mort*, la terreur extrême, expression cathartique de l'hystérie collective, finit par annihiler le rêve d'ascension sociale de Fatou Ngouye :

> Fatou Ngouye sortit de la maison en traversant cette cour qui avait bouleversé sa vie, sa radio à la main. […] Elle se dirigea directement vers le grand marché qu'elle connaissait pour y avoir été une fois avec le prêtre. […] Elle alla directement vers un marchand et là elle ne sut plus ce qui s'était passé. Tout d'un coup quelqu'un cria : – Au voleur ! Au voleur ! C'était elle Fatou Ngouye qu'on désignait. Les uns prenaient des bâtons, des gourdins, des lanières de pneu, les autres des pierres, des cailloux, des couteaux. […] Regardez-moi cette jeune femme avec sa grossesse si avancée ! – S'il vous plaît ayez pitié d'elle. Elle n'avait même pas terminé sa phrase que quelqu'un s'avança vers Fatou Ngouye en se frayant un passage vigoureux à travers la foule déjà dense. Il tenait à la main un bidon et [dans] l'autre une boîte d'allumettes. En une

> fraction de seconde il aspergea Fatou Ngouye du contenu du bidon, contenu qui par son odeur était de l'essence. Aussitôt, la personne excitée frotta une allumette avec des mains tremblantes et d'une voix terrible, cria : – Meurs ! Voleuse ! […] Fatou Ngouye brûla comme si elle était du bois sec. […] Son corps était devenu comme une statue. […] C'était une statue sans visage. Fatou Ngouye finit ainsi sa vie à la grande ville. (Ken Bugul, 2000 : 108, 109 et 110)

La destruction du corps est l'aboutissement du processus de pétrification de l'errante, victime de calomnies et de viols et condamnée par le verdict inquisitorial de la folie collective. Cette forme d'anamnèse caractéristique de l'autobiographie bugulienne est le feu d'Argos, qui prévient de la défaite de Troie, c'est-à-dire de l'extinction de la vie (Severino, 2011 : 11-12), du corps féminin par trop d'ambition, de souillure et de violence. Le feu s'interprète aussi comme l'élaboration d'une reconstruction de l'univers intérieur, que Sartre appelle la « néantisation du perçu » (Sartre, 1986), à partir du passé pour y déterrer les repères authentiques qui permettront à l'héroïne de retrouver son identité perdue et contestée. Objet de désir, de dérision et de violence, le corps féminin calciné figure aussi la mort culturelle de l'exilée, car la « fonction de l'image est d'évoquer ou de modifier notre perception du monde » (Gnaléga, 2019 : 25).

L'esthétique de la corporalité s'inscrit ici dans la scénarisation tragique d'une réalité perdue, celle de la terre natale, mais aussi de l'impossibilité de faire coïncider identité et altérité. Subséquemment, la quête identitaire bugulienne figure le fiasco de l'avènement d'une civilisation de l'universel (Senghor, 1945). La double bugulienne regrouperait alors toute la panoplie des narratrices-personnages des récits autobiographiques. Cette figure métaphorique de l'univers mental de la romancière sénégalaise a pour fonction littéraire la compensation de l'exil réel par un *ré-enracinement* imaginaire (Colin-Thébaudeau, 2005 : 51).

Épuisé par le double impératif du désir et de la conservation de l'espèce humaine, le corps féminin est appelé inéluctablement au dessèchement. Cette nécessité équivoque l'expose à l'autre et, irrémédiablement, annonce sa destruction, une fois constatée l'impossibilité de la fusion de l'*ipse* et de l'*alter*. Dans l'attente de l'instant tragique, celui de sa consumation, le corps réel, détesté par la femme elle-même, car inapte à combler le désir d'altérité, se transforme en un objet figuratif fantasmé, symbole d'un imaginaire culturel renouvelé. Le corps réel vit de violence, se consume jusqu'à l'extinction totale pour faire place à un corps romanesque, figuré, réhabilité et apaisé, puisque vidé de ses pulsions sataniques. La terreur et la sublimation, la mort et la résurrection sont les deux faces de la scène fantastique, tragique et sublime transfiguration du vivant en œuvre d'art. Pour que l'art puisse exister, la nature et sa cohorte d'idées préconçues doivent mourir, subir l'épreuve du viol artistique.

### 3. La poétisation comme rituel conjuratoire de l'aliénation

Chez Ken Bugul, le fantastique, situé entre l'idéal régénérateur et la hantise de l'aliénation (Jacques-Lefèvre, 2001 : 301), illustre aussi l'investissement du texte narratif par le texte poétique, du corps féminin par l'esprit féministe, qui réclame une identité bienveillante et anticonformiste. La poésie prend le relais du récit tragique de la conscience en décomposition pour lui donner une tonalité dramatique afin d'exorciser l'angoisse qui hante l'héroïne. À travers la poésie, la narratrice conjuratrice cherche à reprendre une possession totale de soi.

En effet, par son spectacle chaotique, la ville africaine intensifie le sentiment de dépossession de soi. Cette déstructuration de l'être est à la fois physique et spirituelle. Errant et fantomatique, le corps féminin subit une double tension tragique : le drame psychologique a

pour pendant la violence physique. L'environnement urbain renforce la pression qui naît de la contradiction entre la nostalgie des origines et les origines de la nostalgie, que la ville porte comme une sangsue. Le cadre urbain cadavérise le dynamisme culturel du corps de la femme africaine traditionnelle et ne l'adopte qu'au prix d'une mutation corporelle et d'un suicide culturel, car l'universalisme culturel et économique est « l'oubli des "origines" » (Huannou, 2006 : 220). Dans *La Folie et la Mort*, le fantastique fait le procès de la folie née de cette mondialisation à sens unique à travers l'évocation de ses conséquences dramatiques sur les économies et les cultures africaines :

> Il n'y avait plus grand-chose dans les marchés.
>
> Tout était vendu aux autres.
>
> Le poisson, les crevettes, les crabes, les langoustes, le cacao, le café, les haricots, l'ananas, la viande et nous, nous mangions du plastique.
>
> […] Les enfants affamés se retrouvaient dans la rue, et quand le ventre était creux, les oreilles n'entendaient plus rien.
>
> Bonjour la délinquance. (Ken Bugul, 2000 : 50)

Récit d'une satire délirante de la violence politique en Afrique, représentée par le système tyrannique mis en place par le Grand Timonier, et de l'impérialisme occidental, symbolisé par Sam, la représentation du chaos urbain, dans *La Folie et la Mort*, dénote un fantastique constitué d'un mélange d'atmosphère inquiétante digne des tragédies gréco-latines et des parfums frissonnants des rites sacrificatoires de « l'Afrique des profondeurs ». Par le biais de la technique de la mise en abyme, s'enchaînent et s'imbriquent des tranches de vie tragique des personnages de nulle part (Mom Dioum, Fatou Ngouye, Yoro, Yaw …), entraînés vers une mort inéluctable, qu'elle soit naturelle ou culturelle. Ce sont des condamnés à mort qui survivent grâce au choix clivant de la folie simulée, qui est une seconde condamnation à mort. Finalement, la *mort* qui se présente à eux est une forme de délivrance. Ainsi, la ville africaine, exsangue, se vide tragiquement de ses enfants qui, de toute façon, n'y trouvent plus la sève vivifiante de leurs origines.

Cette esthétique du meurtre culturel, fruit d'une imagination qui situe l'identité dans un *no man's land* culturel et un chaos économique et idéologique, imprime sa marque au lyrisme délirant bugulien. En fait, l'écrivaine développe un fantastique aux frontières du merveilleux du conte africain (la folie nostalgique) et de la tragédie politique et culturelle (la vraie folie). Vivre dans une telle atmosphère suppose aussi une folie lucide, c'est-à-dire une folie affectée, mélancolique, mais consciente de son hybridité déchirante, exacerbée par le drame du sous-développement économique. L'écriture se mue en une entreprise de reconquête de soi qui passe inévitablement par des stratégies de survie. L'énonciation littéraire en est une, qui berce le lecteur de ce doux et mélancolique cri d'une spiritualité hypocondriaque agonisant dans l'univers fantastique urbain (Volet, 1993 : 255), qui, perpétuelle interpénétration du milieu aliénant et de l'individu aliéné, expose une image burlesque, voire surréaliste. L'imaginaire de l'étranger, en imposant ses codes étranges à l'imaginaire des hommes d'ici, installe le chaos dans la ville africaine à tel point que le désordre affecte le mental des citoyens et bouleverse l'ordre préétabli (Ken Bugul, 2000 : 51).

Cette poétique surréaliste est aussi une poésie de l'urgence, car la pollution environnementale et *hédonique* des villes africaines est devenue insupportable. Ce qui était supposé être un dialogue des cultures, le rendez-vous « du donner et du recevoir »,

cette « affirmation de l'être-au-monde du Noir en tant que Noir » (Mabana, 2011), n'est en réalité qu'un leurre :

> La ville devenait de plus en plus enfumée.
> La ville s'enfumait.
> La ville devenait de la fumée.
> La ville était en fumée. (Ken Bugul, 2000 : 218)

Le verbe poétique se transforme en une longue énumération des malheurs de l'Afrique. De la sorte, le parcours narratif de Mom Dioum est une tragédie de la déception qui a pour pendant l'échec des systèmes politiques postcoloniaux. Mabana (2011) note, à ce propos, que l'affirmation du moi ne serait pas un but en soi, mais un moyen de s'ouvrir à l'Autre. À rebours, l'affirmation de soi, surtout en tant que femme, est postulée dans les récits de Ken Bugul comme une prise de risque suicidaire, mais nécessaire, dans et hors de son pays natal.

Pour traduire l'absence de perspective dans cette atmosphère oppressive, le texte (*textus*, « tissu », « trame ») instaure un dialogue avec lui-même. En tant que corps qui diffère constamment son achèvement, il cherche à combler ce manque par l'inflation verbale qui remplit le néant de sa musique mélancolique. Le corps littéraire figure alors le corps féminin, qui, dépouillé de son identité culturelle, cherche à se régénérer. En conséquence, le fantastique bugulien devient essentiellement circulaire, car il fait le procès de la folie à travers le lyrisme délirant, forme incantatoire de la folie elle-même :

> [Mom Dioum] pensait que par ce tatouage, elle pourrait se retrouver avec elle-même. Qu'avait-elle obtenu avec ses études ?
> Du chômage.
> À la ville ?
> De la pollution.
> Qu'avait-elle obtenu dans ce pays ?
> Des slogans.
> […] Et du peuple ?
> De la démission.
> De la couardise.
> De la lâcheté.
> De la compromission.
> De l'arbitraire.
> De la corruption.
> Du suicide.
> De la folie.
> De la mort. (Ken Bugul, 2000 : 34)

À son tour, cette folie atteint une dimension cosmique du fait de l'ampleur de ses conséquences dramatiques. Pris sous cet angle, l'hymne du corps désagrégé est la mise en scène tragique de la condition humaine dans sa triple dimension cosmique, sociale et psychologique.

Alors que la ville rend compte de l'insolite de la vie sociale, le moi s'approprie la dimension spirituelle du passé cadavérisé, socle poétisé du devoir de mémoire. La narratrice-personnage dans *De l'autre côté du regard* fouille dans les poubelles de son passé les raisons de son

échec et de celui des siens. Son récit est un chant mélancolique, rythmé par les tranches de vie tragique des différents membres de sa famille et qui cherche à combler la distance qui la séparait de sa mère. À travers le reflux des souvenirs, le texte se divise en deux étapes spirituelles. La première décrit les moments de souffrance vécus avec et par chaque membre de la famille, plus particulièrement les préférés de la mère (le frère Maguèye Ndiaré et la nièce Samanar), qui ont contribué à creuser cette distance entre mère et fille. Dans la seconde, le dialogue « métaphysique » avec la mère disparue consacre la quête de la réconciliation *post mortem* entre les deux êtres. Cette reconquête de soi par le prisme de la prosopopée vise à ressouder l'individu à sa collectivité, voire à cette partie indélébile de son âme identitaire. Ainsi la mère, même absente, est le miroir de soi (Berthu-Courtivron, 1993 : 2). Chez Ken Bugul, la relation mère-fille est à lire comme un élément essentiel du récit fantastique, voire fantasmagorique. Le devoir de mémoire, véritable *requiem*, est fait de compassion et de compréhension. La mère, minée par la souffrance, subissait le poids de la fatalité : des forces obscures s'acharnaient sur sa famille, qu'elle avait l'obligation de défendre. Les malheurs s'enchaînaient, comme en témoigne la dispersion de sa progéniture qui compte de nombreux morts, exilés ou déplacés dans des familles d'accueil.

En réalité, la mère, âme sœur de l'exilée, n'avait pas abandonné sa fille mais, débordée, elle croulait sous le poids de ses énormes responsabilités. La vieillesse de son mari et la polygamie exposaient sa famille et son corps à la précarité et à la souffrance ; les corps de ses filles et petites-filles aux prédateurs sexuels. Qu'elle soit présente ou absente, la mère joue à la fois le rôle de chef de famille, d'épouse et de protectrice. Au niveau fictionnel, elle est la médiatrice entre l'instance énonciative et le monde imaginaire (Mariano, 2017 : 15). Cette mère aux « belles paupières brûlées par les années », au « sourire qui disait les vieilles misères vécues » (Diop, 1973 : 9), est à l'image de l'Afrique qui souffre. Ainsi, la poésie délirante de la narratrice-héroïne est d'une mélancolie poignante, car les souvenirs et les questions sans réponse de la brebis égarée qui retourne dans le troupeau donnent plus d'intensité au vécu tragique qui finit par atteindre une dimension cosmique (Jaccard, 1999 : 103).

Pourtant, ce douloureux réveil de l'exilée affermit l'ancrage à la famille par le biais de la mère dont la mémoire est saluée à travers l'évocation de son sens du sacrifice. En revivant son enfance pour essayer de comprendre le vécu tragique, la narratrice dévide l'acharnement du destin, l'écriture fonctionnant comme une *inter*-pénétration avec la maison natale (Berthu-Courtivron, 1993 : 10), cette autre partie de soi, de l'être en soi ; cet espace authentique et irréfragable qui lie le chant au sang, le corps à son passé. Dans le récit fantastique, l'irrationnel, voire le surnaturel, canal herméneutique par excellence dans l'imaginaire africain, a pour fonction de sublimer ou d'expliquer le tragique (Ken Bugul, 2000 : 300 et 301).

Au-delà de l'histoire d'une famille minée par la spirale des décès, par les destins dramatiques de ses femmes ainsi que par des disparitions brutales et irréversibles, la romancière en profite pour revisiter l'imaginaire des croyances mystiques et occultes de l'Afrique (la divination, le mauvais sort, le mauvais œil, les mangeurs d'âmes, la vie après la mort, les pratiques mystiques des marabouts et des sorciers, les préjugés, etc.). Elle fouille dans ses souvenirs de quoi comprendre et justifier la malédiction qui frappe sa famille, la lente et irréversible désagrégation du corps culturel. De ce point de vue, pivot de la famille, la mère au corps miné par la souffrance et le travail, modèle de bravoure et d'abnégation, est au centre de cette tragédie. Elle n'était plus qu'un corps meurtri tout dédié à une mécanique de la survie, celle de ses enfants. Pour chanter sa vaillance, le récit doit *mourir* en cédant sa place au verbe

poétique, seul langage capable de traduire l'hymne consacré à cette « mère mienne et qui est celle de tous » (Diop, 1973 : 9) :

> Mais ma mère ne me parlait que dans l'eau de pluie. Je comprends maintenant pourquoi elle aimait l'eau de pluie.
> Cette eau qu'elle recueillait à chaque pluie !
> Elle la conservait dans tout ce qu'elle trouvait.
> Dans des bouteilles.
> Dans des calebasses.
> Dans des bassines.
> Dans des bassines en plastique […]. (Ken Bugul, 2003 : 203)

La frustration tue, étouffée pendant des années, est inscrite dans un mouvement tourné vers l'extérieur. Avec l'écriture, l'affrontement mère-fille se transforme en pulsion orale, en *catharsis*, c'est-à-dire en une puissance incantatoire qui guérit l'enfant abandonnée du complexe d'Œdipe, pour ne pas dire d'Électre. La poésie galvanise l'amour filial pour qu'il virtualise et vitalise l'amour maternel. Cette coexistence du récit et de la prose poétique, du texte en tant que corps et en tant que chant, non seulement lui donne son souffle, son rythme, sa pulsion, son énergie, mais aussi elle permet d'assigner une fonction différente à chacun de ces genres littéraires. Le récit se focalise sur l'évènement, retrace le film du drame, donne une causalité à la logique narrative et prépare, par la tension accumulée, le délire poétique. Le poème en prose amplifie la tonalité émouvante du récit, évoque l'impact émotionnel des épisodes tragiques sur les personnages, dévoilant ainsi leurs sentiments les plus intimes, les plus purs, leurs rêves les plus aseptisés. De ce fait, la poésie opère un resserrement des liens familiaux, scelle les retrouvailles de l'exilée avec la mère Afrique.

**Conclusion**

Engagé dans une errance atypique sans possibilité de retour, le personnage féminin des récits buguliens fait face à un dilemme, à un choix tragique : la mort ou la folie, l'exil ou la soumission à l'ordre établi. L'héroïne, qui s'identifie parfois à l'auteure elle-même, est lancée dans une aventure ambiguë où elle cherche à comprendre sa situation d'exilée et hésite entre plusieurs solutions : le réel, l'étrange et le surnaturel. Son attitude marque la représentation de l'hésitation, au sens todorovien (Todorov, 1970) du terme, mais aussi la mise en scène de l'éthos d'une narratrice qui est à la recherche d'une identité perdue, en questionnant son passé pour comprendre la tournure tragique des événements vécus.

Le fantastique se fait alors métadiscours pour traduire la posture ambiguë du féminisme bugulien, chargé de tradition et d'appel à l'altérité, profondément enraciné mais lucidement ouvert au dialogue des cultures. Il est, avant tout, une posture énonciative, une voix intérieure qui cherche le dialogue direct avec les mânes et le passé, en s'interrogeant sur les raisons de la folie du monde, de sa propre folie, car la « folie choisie, c'est cela la liberté. Il faut être fou pour être libre, pour dire la vérité » (Ken Bugul, 2000 : 181 et 182). Pour faire œuvre originale, l'écrivaine sénégalaise *ré-énonce* la fiction littéraire en une poétique du récit insolite et tragique et en une diction poignante pleine d'altérité (Lefort, 2009 : 64), qui tient tout à la fois de la création et de l'interprétation (Boni, 2011 : 17) et dont le soubassement est un imaginaire authentique vidé des tares de la tradition et des démons de la modernité.

**BIBLIOGRAPHIE :**

AHIHOU, Christian (2017). *Ken Bugul* : *Glissement et fonctionnements du langage littéraire*. Paris : L'Harmattan.

BAZIÉ, Isaac (2005). Corps perçu et corps figuré. *Études françaises*, *Le corps dans les littératures francophones* (sous la dir. d'Isaac BAZIÉ), *41, 2*, 9-24. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. <DOI : https://doi.org/10.7202/011375ar.> [document généré le 28 mars 2021].

BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise (1993). *Mère et fille* : *l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette*. Genève : Droz.

BONI, Tanella (2011). *Que vivent les femmes d'Afrique ?* Paris : Karthala.

BOUCHARENC, Myriam (2011). *De l'insolite. Essai sur la littérature du XX^e siècle*. Paris : Éditions Hermann.

BRUNET-MBAPPE, Anne (2013). *L'insolite : moteur d'innovation. Être hors tendance pour être fort*. Paris : Dunod.

CANDELIER, Mgr. G. (2003). Préface. In BALEGAMIRE A. KOKO, Jean-Marie Vianney (dir.), *Mariage africain et mariage chrétien : Vers des solutions canoniques et pastorales dans l'Église de la République Démocratique du Congo* (pp. 9-13). Paris : L'Harmattan.

CHEVALLIER, Denis et al. (dir.) (2013). *Au bazar du genre* : *féminin-masculin en Méditerranée*. Paris : Éditions Textuel.

COLIN-THEBAUDEAU, Katell (2005). René Depestre : la terre faite chair. *Études françaises*, *Le corps dans les littératures francophones* (sous la dir. d'Isaac BAZIÉ), *41, 2*, 42-56. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. <DOI : https://doi.org/10.7202/011377ar> [texte généré le 12 avril 2020].

DIOP, David (1973). *Coups de pilon* (5ème éd.). Paris : Présence Africaine.

DIOP, Papa Samba (1995). *Archéologie littéraire du roman sénégalais* : *écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal* : *des origines à 1992* : *de la lettre à l'allusion*. Frankfurt Am Main : Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

FILTEAU, Claude & BENIAMINO, Michel (dir.) (2006). *Mémoire et culture*, Actes du colloque international de Limoges, 10-12 décembre 2003. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.

GNALEGA, René (2019). De l'imaginaire aux imaginaires. In Adama SAMAKÉ & Bidy Cyprien BODO (dir.), *L'imaginaire social* : *itinéraire sémantique*, *formes*, *actualité* (pp. 21-27), Actes de la journée d'études internationales du 18 juillet 2018 à l'Université Félix Houphouët Boigny. Paris : Éditions Connaissances et Savoirs.

GOIMARD, Jacques (2003). *Critique du fantastique et de l'insolite.* Paris : Agora-Pocket.

GUIOMAR, Michel (1998). *Principes d'une esthétique de la mort.* Paris : Le Livre de Poche.

HUANNOU, Adrien (2006). Se tuer pour renaître : la question identitaire dans les romans de Ken Bugul. In Claude FILTEAU & Michel BENIAMINO (dir.), *Mémoires et culture* (pp. 213-223). Limoges : Presses universitaires de Limoges.

JACCARD, Anny-Claire (1999). Exclusion raciale et communication. In Jacqueline SESSA (éd.), *Figures de l'exclu* (pp. 103-113), Actes du Colloque International de Littérature Comparée (2-3-4 mai 1997). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

JACQUES-LEFEVRE, Nicole (2001). Esquisse d'une anthropologie saint-martinienne. In Richard CARON et al. (éds.), *Ésotérisme*, *gnoses & imaginaire symbolique* : *Mélanges offerts à Antoine Faivre* (pp. 301-314). Leuven : Peeters Publishers.

KEN BUGUL (1999). *Riwan ou le Chemin de Sable*. Paris : Présence Africaine.

KEN BUGUL (2000). *La Folie et La Mort*. Paris : Présence Africaine.

KEN BUGUL (2003). *De l'autre côté du regard*. Paris : Éditions du Serpent à Plumes.

LAGHZAOUI, Ghizlaine (2005). L'initiation : le corps dans tous ses états. *Études françaises*, *Le corps dans les littératures francophones* (sous la dir. d'Isaac BAZIÉ)*, 41,* 2, 24-41. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. <DOI : https://doi.org/10.7202/011376ar> [texte généré le 12 avril 2020].

LATTRO, Tite (2021). L'aventure du corps féminin dans *La Folie et la mort* de Ken Bugul : hybridation corporelle, "décorporisation" ou jeu du fantastique. *Loxias*, *Loxias* 38, mis en ligne le 16 septembre 2012. <URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7188> [document généré le 30 janvier 2021].

LEFORT, Régis (2009). Henry Bauchau et l'habitation poétique. Habiter en déclivité. In Catherine MAYAUX & Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *Henry Mauchau* : *Écrire pour habiter le monde* (pp. 49-72). Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

MABANA, Kahiudi Claver (2011). Léopold Sédar Senghor et la civilisation de l'universel. *Diogène*, *3-4, n° 235-236*, 3-13. <https://doi.org/10.3917/dio.235.0003> [texte généré le 17 juin 2015].

MALEWSKA-PEYRE, Hanna et al. (1988). *Le Travail social et les enfants de migrants* : *racisme et identité* : *recherche-action*. Paris : L'Harmattan.

MARCOUX, Richard & ANTOINE, Philippe (2014). *Le mariage en Afrique* : *Pluralité des formes et des modèles matrimoniaux*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

MARIANO, Raphaël Yung (2017). *Scènes de la vie familiale. Ingmar Bergman*. Paris : L'Harmattan.

MBOUP, Mourtala (2000). *Les Sénégalais d'Italie* : *émigrés*, *agents du changement social*. Paris : L'Harmattan.

SARTRE, Jean-Paul (1986). *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard.

SENGHOR, Léopold Sédar (1945). *Chants d'ombre*. Paris : Seuil.

SEVERINO, Emanuele (2011). *Le Néant et la poésie* : *Leopardi*. Bruxelles : Éditions Modulaires Europénnes & InterCommunications.

SHYAKA, Anastase & RUTEMBESA, Faustin (2004). *Afrique des grands lacs* : *sécurité et paix durable*. Kigali : Éditions de l'Université nationale du Rwanda.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.

VOLET, Jean-Marie (1993). *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*. Amsterdam / Atlanta : Éditions Rodopi B.V.

ZANGA, Marcelline Nnomo (2019). Jacques Fame Ndongo : du « logos expérimental » à la quête du Graal africain. In Faustin MVOGO (dir.), *L'Affirmation identitaire de l'Africain. Lectures des œuvres de Jacques Fame Ndongo* (pp. 19-38). Paris : Editions Connaissances et Savoirs.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0019

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# De la négation du corps au terrorisme dans *Oussama mon amour* de Youssouf Amine Elalamy

## From the Negation of the Body to Terrorism in Youssouf Amine Elalamy's *Oussama mon amour*

JOSEPH NGANGOP
*Université de Dschang*
*ngangopjoseph@yahoo.fr*

YNES KELLY NJAHAN GATCHOU
*Université de Dschang*
*nyneskelly@gmail.com*

**Mots-clés**

**corps ; marginalité ; auto-négation ; négation de l'Autre ; terrorisme.**

La radicalisation et/ou le passage à l'acte terroriste des personnages sont conditionnés dans *Oussama mon amour* de Youssouf Amine Elalamy par la négation du corps. Celle-ci est la résultante d'un ordre social discriminatoire ayant relégué les personnages dans la marge et qui extirpe en eux toute estime de soi. Le corps, qui est en principe la manifestation tangible de l'existence des personnages et de leur être au monde, devient un fardeau ou un adversaire dont il faut impérativement se débarrasser pour gagner un peu de sérénité. Mourir par la déflagration d'une bombe est donc l'accomplissement d'une quête existentielle qui permet au personnage kamikaze de sacrifier son corps pour se libérer, puisqu'il n'arrive pas à se forger une place dans la société. C'est aussi un moyen de prendre le dessus sur la société en assouvissant sa soif de vengeance. En effet, dans sa démarche suicidaire, le personnage kamikaze emporte avec lui de nombreuses victimes, en veillant à leur infliger autant que possible des sévices corporels. La sociocritique, qui étudie la socialité présente dans les textes littéraires, permet d'analyser aussi bien les tribulations psychologiques qu'endurent les personnages à cause de leur statut marginal que leur basculement dans le terrorisme.

**Keywords**

**body; marginality; auto-negation; negation of the Other; terrorism.**

In Youssouf Amine Elalamy's *Oussama mon amour*, the characters' radicalization and/or terrorist acting out are determined by the negation of body. This is due to a discriminatory organization of society. It consequently maintains characters in marginality and implies feelings of low self-esteem. The body, which is supposed to be the manifestation of the characters' existence and their relationship to the world, becomes a burden or an opponent they have to get rid of in order to be free. Dying by bomb explosion is made up to fulfil an existential quest. This enables the suicide bomber to scarify his body so as to be free and to take revenge by destroying his victim's body. Sociocriticism, which aims at analyzing sociality in literary texts, provides a way to interpret the characters' psychological tribulations as well as their involving in terrorism.

**Introduction**

Dans la présentation du volume 41 (numéro 2) de la revue *Etudes Francophones*, consacré au corps dans les littératures francophones, Isaac Bazié (2005 : 6-7) souligne que le corps, en tant que représentation, est le lieu par excellence de l'inscription d'expériences complexes et devient ainsi un lieu idéal de figuration de divers conflits. Cette vision se confirme dans le roman *Oussama mon amour* de l'auteur marocain Youssouf Amine Elalamy. En effet, le caractère discriminatoire de l'ordre social qui relègue les personnages dans la marge fait de ces derniers des individus instables et déracinés, qui subissent des tourments internes et externes et qui sont en rupture avec la fibre sociale. Ces complexités psychologiques (Raimond, 1988 : 179) se manifestent par la négation du corps. Encore appelée « syndrome de Cotard », la négation du corps se manifeste, entre autres, par l'anxiété flottante, la dépersonnalisation, la déréalisation, les manifestations hypocondriaques et d'idées de ruine, la négation d'organes, les délires d'immortalité, d'énormité et d'idées de damnation, de possession. Elle peut entraîner des automutilations, des tentatives de suicide, le négativisme, des troubles sensoriels et du comportement alimentaire (Leisted ; Coumans et al., 2009 : 670). En d'autres termes, les personnages éprouvent une répulsion extrême vis-à-vis de leur corps devenu un fardeau dont il faut se débarrasser. Dans *Oussama mon amour*, le sentiment de négation qui est le fait de tribulations psychologiques entraîne également la répulsion du corps de l'Autre, considéré comme un ennemi. Ainsi, comment la négation du corps fait-elle basculer les personnages dans le terrorisme ? La sociocritique, analyse scientifique qui part du texte comme élément de base pour étudier la société, permet, d'une part, de montrer que la relégation des personnages dans la marge et leur impossibilité d'en sortir justifie la négation de leur corps et, d'autre part, qu'ils éprouvent également cette répulsion vis-à-vis du corps de l'Autre considéré comme l'ennemi à abattre, puisqu'ils voient en lui le responsable de leur décrépitude. Quoique les théories et les méthodes de la sociocritique ne soient pas clairement définies, Claude Duchet a élaboré un certain nombre de concepts qui permettent d'analyser le texte littéraire. Il s'agit, entre autres, du « sociogramme » (Duchet, 1983)[1], du « sociotexte » (Maurus), de la « socialité » (Amossy, 2009 : 115-117 ; Bara, 2012 : 8)[2], du « cotexte » (Kim) et du « contexte » (Kim). À ceux-ci, s'ajoutent les travaux d'Henri Mitterand qui montrent que la sociocritique est une analyse scientifique qui part du texte comme élément de base pour étudier la société. Sa méthode est basée sur la critique matérialiste liée aux références historiques et la critique formaliste orientée vers les processus d'esthétisation du langage. Il n'y a plus lieu de considérer la société et le texte comme deux entités isolées et séparées, mais plutôt comme un ensemble compact, où on est appelé à analyser la manière dont la société se dessine dans le texte, ainsi que les institutions dans lesquelles il fonctionne (Mitterand, 1986). Pour des besoins de commodité, la sociocritique intègre d'autres approches critiques du texte littéraire (Kim), ce qui permet, le cas échéant, de convoquer la narratologie, la psychologie des personnages, l'analyse du discours et bien d'autres.

[1] Voir également le site de In- Kyoung Kim, fr.sociocritique.com>sociocritique [consulté le 22 mars 2023].

[2] Voir également le site http://www.site.sociocritiquecrist.org/p/manifeste.html [consulté le 22 mars 2023].

## 1. L'auto-négation du corps

L'auto-négation du corps, entendue comme le fait d'éprouver de la répulsion pour son propre corps, suit chez les personnages un état de marginalité psychologique dans lequel ils perdent toute estime d'eux-mêmes. Deux personnages, à savoir Mina, la prostituée, et Mstafa, l'apprenti kamikaze, sont plongés dans des tribulations psychologiques qui les fragilisent et les poussent à rejeter leurs corps vécus comme un supplice et, encore plus, comme une prison d'où il faut échapper pour gagner la liberté.

### *1.1. Le corps de la honte*

Mina est plongée dans la dépression parce qu'elle est dégoûtée par la vie de prostituée qu'elle mène et par l'impossibilité de s'en défaire pour une existence beaucoup plus noble. Le métier de prostituée s'impose à elle comme une épée de Damoclès. C'est une empreinte dont elle ne peut se débarrasser et qui détruit tout son être. En premier lieu, se présente la répugnance qu'elle éprouve vis-à-vis de ses clients qui, même après leur départ, exercent toujours une influence néfaste sur son corps et son esprit :

> Au bout d'un moment, j'avais beau essayer de ne plus exister que par la pensée et d'oublier ces corps qui me répugnaient, je ressentais toujours leurs peaux contre la mienne, comme une brûlure que je gardais longtemps après leur départ. Leurs odeurs m'incommodaient et plus tard, j'avais du mal à mâcher puis encore à avaler ma nourriture sans penser à leurs semences salées, à leurs appendices chauds, âcres et bavants. Je redoutais à chaque fois le contact de ces étrangers, et la seule chose dont je jouissais vraiment c'était de les voir se rhabiller en vitesse et partir, souvent sans même se retourner, en oubliant parfois une paire de lunettes, une écharpe, un portable, des clefs, des menottes, un portefeuille avec les photos des enfants. (Amine Elalamy, 2011 : 69)

Dans cet extrait, les clients se résument à des corps, des peaux, des odeurs et des objets, qui ont un effet destructeur sur les quatre sens du personnage. Les corps et les peaux de ceux-ci agissent sur son toucher comme une brûlure, tandis que la pestilence de leurs odeurs agit à la fois sur son odorat et son goût. Sa vue est encombrée par la pléthore d'objets oubliés par ceux-ci dans son espace visuel, c'est-à-dire sa chambre de passe. Elle est le dépotoir où ils viennent déverser leurs déchets. Ici, le corps de l'Autre est perçu comme une horreur, un épouvantail, une flamme qui consume. Les mauvais souvenirs de ces corps exhalent des relents méphitiques parce qu'ils sécrètent des impuretés, des insanités.

De l'horreur du corps de l'Autre au rejet de son propre corps, il n'y a qu'un pas que Mina franchit allègrement car le contact avec un corps malpropre souille son propre corps. Il y a donc un effet de contagion :

> Je me souviens que je pleurais après chaque passe, je me levais et courais m'asperger d'eau pour me purifier et chasser l'odeur du péché. Pendant des heures entières, je ne pouvais plus me regarder dans un miroir. J'allais jusqu'à éviter de toucher à une simple cuillère dont la surface plane et lisse aurait pu me renvoyer mon image. Mais c'était peine perdue : mon image me poursuivait partout, dans les reflets d'une vitre ou d'une paire de lunettes, au fond d'un verre et jusque dans la cuvette des toilettes. Je pouvais même fermer les yeux, elle était toujours là penchée sur moi, comme si elle voulait à la fois m'attraper et m'échapper. J'éprouvais comme une répulsion pour

> cette chienne en laisse, cette salope qui me ressemblait vaguement et que j'avais du mal à reconnaître à présent. J'étais devenue étrangère à moi-même, dans ces décolletés tout fins et transparents que j'avais pourtant moi-même choisis en m'assurant bien qu'en les portant, ils feraient de moi une femme nue et rien de plus. Et plus je pleurais, plus mon visage me dégoûtait autant que ce corps qui me répugnait et que je m'empressais de cacher derrière une couverture ou un drap… (70)

Elle est consciente qu'exercer la prostitution est un sacrilège. Le sentiment de commettre l'irréparable la fait plonger dans une tristesse extrême. La projection de son image, qu'elle essaye d'éviter perpétuellement, symbolise le sentiment de honte et de culpabilité qui la hante. C'est la raison pour laquelle elle est répugnée par sa propre personne comme le montrent les expressions à connotation négative qu'elle utilise pour se qualifier : « chienne en laisse », « salope », « étrangère », « femme nue ». La prostitution est peinte comme un métier qui salit physiquement et moralement. C'est la raison pour laquelle le personnage subit un traumatisme psychologique. Le corps n'est plus à exhiber. C'est plutôt un fardeau qu'il convient de cacher.

Pour conjurer le sacrilège, elle se lance dans un rituel de purification en s'aspergeant le corps d'eau, quoique ce dernier n'ait en fin de compte aucun effet curatif sur son existence funeste. Chaque rapport sexuel est donc pour elle un véritable calvaire, une prison d'où elle ne peut s'extirper. Dans un élan de révolte, elle refuse de satisfaire l'appétit sexuel de ses clients ou encore de ne pas les regarder pendant les rapports sexuels.

> Je n'osais pas regarder ces hommes, et pas même dans le noir. Je pensais à cet étranger, à ce qu'il faisait là tout nu, avec moi qui le laissais faire comme de rien n'était […]. Je fermais les yeux ou bien je fixais l'ampoule qui pendait au plafond et redoutais cet œil de lumière qui me voyait faire de là-haut et qui, tôt ou tard, finirait par me brûler. Ou alors, je tournais la tête et fixais la serviette usée accrochée au mur par un clou. (67-68)

Pire, une imagination morbide lui permet d'avoir le dessus sur ses bourreaux et d'apaiser sa douleur :

> Je laissais ces corps me prendre sans éprouver le moindre plaisir, en les imaginant gisant sur le lit, un couteau planté dans le dos, les yeux exorbités, la langue qui pend par-dessus la lèvre. Les yeux fermés, je fermais encore les yeux, serrais les poings aussi forts que je le pouvais et leur infligeais le pire des supplices. Je profitais de cette mort momentanée pour leur arracher la tête, la balancer par la fenêtre et la voir voler en éclats dans un bruit de vaisselle que j'entendrais plus tard crisser sous les roues des voitures ; ou bien encore, je leur tranchais le pénis toujours raide, le leur enfoncerais tout au fond du gosier et leur faisais goûter à leur virilité… (68-69)

L'ablation de la tête et de l'organe génital masculin sont très significatifs. D'une part, la tête est le symbole de l'identité, de l'émotion, de l'intelligence, de la communication et de la

volonté[3]. Il est la partie du corps des clients que visualise Mina pendant l'acte sexuel. D'autre part, le pénis est le symbole de la masculinité. Dans son état érectile, il représente la virilité (Penot, 2008 : 497-502) et constitue l'arme avec laquelle les hommes assujettissent le personnage. Ces deux organes assurent donc un pouvoir de domination. Le meurtre symbolique de l'Autre assouvit la soif de vengeance de Mina. Cette violence imaginée est la suite logique d'un univers carcéral et infernal. C'est aussi une revanche silencieuse qui reste confinée dans le subconscient du personnage et qui n'a pas d'effet concret sur sa cible.

Mina souffre de solitude et de manque d'affection, la pléthore d'hommes qui viennent vers elle n'étant que des prédateurs sexuels, des êtres impurs qui se soulagent sur elle, en ternissant l'éclat de son corps : « C'est que je n'ai jamais eu d'homme dans ma vie, moi […]. J'en ai vu passer, oui, mais je n'en ai jamais eu un seul pour moi » (130). Elle croit planer autour d'elle une malédiction qui la priverait d'affection. Même la maternité censée incarner une source incommensurable d'amour n'arrive pas à éliminer cette solitude. Elle se sépare d'ailleurs de sa fille dès la naissance afin que cette dernière ne subisse pas le même sort qu'elle (131-132).

### *1.2. La quête effrénée de l'amour*

Dans sa quête du véritable amour, Mina croise le chemin d'Oussama Ben Laden[4] ; de quoi rappeler le titre du roman « Oussama mon amour », qui apparaît comme une déclaration d'amour envers son idole. C'est par les yeux qu'elle croit avoir établi une connexion avec son âme-sœur, à travers l'entremêlement de la télévision :

> Magnifique, et je sais ce que je dis. Je le sais parce que des yeux comme ça, je n'en avais encore jamais vu. Je ne dis pas que Dieu n'ait rien inventé de bon mais ces yeux, c'est quelque chose tout de même. Depuis l'autre jour, à la télé, ils ne cessent de me regarder et, le pire, vois-tu, c'est que je brûle d'envie. Des heures. Des jours même. Et là encore dans le noir. On dirait qu'il est entré en moi, cet homme, et qu'il y est resté, entré comment, par où ? Je n'en sais rien. Je voyais bien que c'était moi qu'il regardait avec ses yeux mais j'ai fait comme si je n'avais rien remarqué. J'ai bien vu son doigt pointé vers moi et j'ai fait celle qui n'avait rien compris, même si j'en ai envie, là, et tout de suite même. Je sais, c'est complètement débile ce que je vais dire mais j'aurais voulu prendre la télé dans mes bras, embrasser la vitre du bout des lèvres et faire glisser ma langue sur la lumière. (129-130)

Elle se lance à la conquête de son âme-sœur en brisant toute approche protocolaire qui caractérise une telle personnalité pour se l'approprier ; d'où l'usage des expressions comme « mon barbu » (127), « mon psychopathe barbu », « mon prince » (128), « mon Oussama » (132), ou encore l'exclamation « Oussama, Oussama ! » (129). L'usage du possessif, des traits de

[3] Voir https://1001symboles.net/symbole/sens-de-tete.html [consulté le 24 mars 2023].

[4] Oussama Ben Laden est la personnification du terrorisme djihadiste dans le monde. Il est le fondateur du groupe terroriste Al Qaïda. Le 11 septembre 2001, il commandite les attaques du World Trade Center à New-York (Etats-Unis ). Sa biographie et le processus de création d'Al Qaïda sont décrits, entre autres, dans les ouvrages suivants : Marc Hecker & Élie Tenenbaum (2021). *La Guerre de vingt ans : Djihadisme et contre-terrorisme au XXI^e siècle*. Paris : Robert Laffont ; Michel Collon & Grégoire Lalieu (2011). *La Stratégie du Chaos. Impérialisme et Islam. Entretiens avec Mohamed Hassan*. Investig'Action – Couleur Livres ; Alain Bauer & Jean-Louis Bruguière (2016). *Les 100 mots du terrorisme*. Paris : PUF ; Gilles Kepel & Jean-Pierre Milelli (dir.) (2015). *Al-Qaida dans le texte.* Paris : PUF, etc.

la masculinité et de l'exclamation dans ces expressions montre que le personnage développe un sentiment de possession et de familiarité envers son idole. Elle fait de lui sa propriété personnelle qu'elle ne compte partager avec personne d'autre.

De plus, elle est victime d'un coup de foudre établi à travers le regard et, par ricochet, les yeux, qui sont des objets de séduction, désignation métonymique de l'être aimé. Elle est désormais dans la posture de « la Belle au bois dormant dans l'attente d'un Prince charmant ».

Elle ne tarit pas d'éloges lorsqu'il s'agit de qualifier Oussama, ce qui explique l'usage d'un vocabulaire essentiellement mélioratif, plutôt en déphasage avec la nature répulsive de celui-ci : « Mon psychopathe barbu, je le trouve canon », « de le trouver aussi beau », « il a le regard, la pudeur et les joues roses d'un ange sorti tout droit du paradis », « je le trouve beau, très beau même », « ton sourire est un trésor à protéger sous un millier de barbes s'il le faut » (128). Le recours au superlatif pour qualifier Oussama, son érection au rang bienheureux d'être céleste, l'insistance faite sur la perfection de son corps, le portrait de force et de puissance dressé de lui, sont autant d'expressions qui montrent qu'on n'est pas loin du vocabulaire précieux de la passion dévorante.

Mina souffre du syndrome de Bonnie and Clyde, autrement appelé hybristophilie, entendu comme « l'attirance pour les meurtriers, la fascination amoureuse pour les gangsters et autres criminels »[5]. Elle aime Oussama Ben Laden non pas comme un homme ordinaire, mais parce qu'il est un criminel, un terroriste commanditaire de nombreux attentats dans le monde entier[6]. L'obsession pour Oussama se transforme graduellement en mythomanie que Dupré définit comme « […] une tendance constitutionnelle qui pousse certaines catégories d'individus à mentir, à simuler, et à inventer, par l'activité pathologique de l'imagination créatrice, des fables et des situations dépourvues de réalité objective » (Lachaux ; Michaud et al., 2008 : 856). En d'autres termes, il s'agit d'une forme de déséquilibre psychique caractérisée par une tendance à la fabulation, au mensonge, à la simulation. En effet, Mina croit fermement entretenir une connexion avec Oussama par le biais de la télévision. Il convient de préciser qu'il s'agit d'un amour unidimensionnel, puisqu'elle n'a jamais fait une rencontre physique avec son idole et qu'il n'est absolument pas au courant de son existence. Mieux, elle paye les services d'un devin afin de conjurer les mauvais sorts et d'attirer mystiquement les faveurs de celui-ci. Le rituel consiste à brûler une photo d'Oussama Ben Laden et de la laisser « se consumer sous [son] sexe » (169).

La répulsion pour le corps est également la manifestation d'un état de prison et d'un esprit suicidaire.

### *1.3. Le corps-prison et l'esprit suicidaire*

Mstafa, l'apprenti kamikaze, manifeste une allergie prononcée pour la vie, dont il souhaite impérativement se défaire, parce qu'il croule sous l'indifférence de la société, insensible à son existence en tant qu'être humain. C'est la raison pour laquelle il ressent contre la société une haine viscérale. À ce refus d'humanité, il répond par la vengeance, en s'ôtant la vie. Il se lance dès lors dans une quête existentielle dont l'aboutissement ultime est la mort. Comme le montre Olivier Roy, il ne s'agit pas d'une possibilité ou d'une conséquence malheureuse de ses actions. Elle est, en fait, au cœur de son projet. L'attentat-suicide est la finalité par excellence de son

[5]https://www.scienceshumaines.com/le-syndrome-de-bonnie-and-clyde-ces-femmes-amoureuses-des-criminels_fr_42369.html [consulté 24 mars 2023].

[6] Elle est parfaitement consciente du fait qu'Oussama Ben Laden est un criminel, puisqu'elle dit de lui que c'est le « plus grand meurtrier vivant » (128).

engagement (2016 : s.p.). Il entend se soustraire à la vie et à toutes ses tribulations. Emile Durkheim définit justement le suicide comme « tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat » (1897 : s.p.) ; c'est-à-dire que le suicidaire est parfaitement conscient de la gravité de l'acte qu'il commet.

Dans *Oussama mon amour*, le suicide a deux fonctions. D'une part, il permet d'expier la haine pour la vie en se donnant la mort. Il nourrit alors un projet vindicatif que le personnage exerce sur la société, coupable tout trouvé de toutes ses vicissitudes. D'autre part, il est la passerelle par laquelle s'accomplit la renaissance du personnage, puisque vivre sur la terre est déjà en soi une mort. Il est donc à la fois la manifestation de la volonté de se défaire des souffrances terrestres et la volonté de s'imposer à la vie, puisque l'on se tue pour mieux vivre. Alain, héros suicidaire du roman *Le Feu Follet* (Drieu La Rochelle, 1931) et cité par Paul Morand, exprime bien ce deuxième cas de figure :

> Je me tue, […] parce que vous ne m'avez pas aimé, parce que je ne vous ai pas aimés. Je me tue parce que nos rapports furent lâches, pour resserrer nos rapports. Je laisserai sur vous une tache indélébile. Je sais bien qu'on vit mieux mort que vivant dans la mémoire de ses amis. Vous ne pensiez pas à moi, eh bien, vous ne m'oublierez jamais ! (Morand, 1932 : 70-71)

Les affres des attentats du 11 septembre 2001, retransmis en direct à la télévision et qui montrent le couronnement macabre d'un groupe de terroristes ayant choisi de mourir en détournant des avions de ligne, marquent, pour le personnage, la révélation ultime de son futur suicide. Il affirme à ce titre :

> Mardi 11 septembre. Mon destin est celui d'un téléspectateur attentif qui vient d'apprendre sa mort prochaine à la télé. Les deux tours qui avaient pris feu derrière l'écran semblaient m'attendre pour s'écrouler […] la télé continuait à fumer avec les deux tours qui brûlaient. Et avant même de connaître la fin de l'histoire, je savais qu'il me faudrait agir pour entretenir ces flammes qu'une main invisible avait allumées pour moi pour nous éclairer et nous montrer le chemin. Je n'avais pas encore de projet, pas même une idée de ce que je pourrais faire, seulement la conviction qu'il me faudrait un jour moi-même prendre le feu pour rallumer toutes ces flammes et entretenir le souvenir de cette mémorable journée. Bientôt ce sera à mon tour de frapper en donnant un grand coup d'ailes avant de m'envoler pour de bon. (14-15)

Même s'il manifeste la volonté ardente de se donner la mort, il ne veut d'autre mort que celle obtenue au travers de la déflagration d'une ceinture explosive parce qu'elle est la plus belle de toutes :

> Je me dis que je pourrais aller devancer ce flic et aller me jeter sous un train, atteindre le large pour me noyer, laisser l'écume me laver les boyaux et faire de moi un beau cadavre, m'enfoncer le tuyau de gaz dans la bouche et attendre d'être complètement asphyxié, m'allonger sur la route, me faire dos-d'âne et espérer qu'un[e] semi-remorque veuille bien me passer dessus, me balancer d'une fenêtre, précipiter ma tête

> contre l'asphalte et terminer ma chute dans une mare de sang, boire de l'acide et me trouer l'œsophage puis l'estomac et que sais-je encore, m'accrocher à un câble électrique et mourir foudroyé par le courant. Non, j'irai jusqu'au bout, je ne veux pas d'autre mort que celle que je me suis déjà choisie. (33)

Dans sa posture masochiste, l'énumération des différentes possibilités de suicide n'a pour objectif que de les exclure pour mieux valoriser l'option de la ceinture explosive parce qu'elle est celle qui infligera le plus de dommages à son corps. L'imminence de sa mort et la perspective de la disparition brutale et physique ne l'effraient pas, bien au contraire, elles l'enchantent. Le corps est une carapace gênante dont il faut se débarrasser :

> D'ailleurs, avec un peu de chance, dans deux petites heures je serai mort. Cela n'a rien d'exceptionnel, tout le monde meurt un jour ou l'autre, d'une maladie, d'un accident, d'avoir vécu tout simplement. Sauf que moi je suis en parfaite santé, pas vieux, jamais malade […]. Je ne suis même pas fatigué, une petite toux de temps en temps le soir pour dégager les poumons, rien de bien grave. Et pourtant, si tout se passe bien, avant la fin de la journée, je ne serai plus là. Ou plutôt, je serai partout, sous les tables, sur les murs, dans les verres à pied et jusque sur l'ampoule à filetage qui pend au plafond. Même les cuillères et les salières n'auront pas volé aussi haut. (12-13)

Dans cet extrait, le personnage élimine vite fait tout argument qui prêterait à son acte le désir d'abroger sa vie pour des raisons de maladie, comme c'est souvent le cas sous d'autres cieux. Il jouit, au contraire, d'une santé de fer. En fait, s'il veut précipiter sa mort, c'est aussi pour montrer qu'il est le maître de sa destinée. La mort apparaît comme un mode d'affirmation de soi par excellence. Dans sa volonté de banalisation de la mort, il s'affranchit du Divin, Celui qui a droit de vie ou de mort sur les êtres humains. Le lien entre la pulsion de mort et la destruction du corps développé par Marie-Ange Bugnot (2017) prend tout son sens dans la mesure où, par l'acte du suicide, le personnage offre son corps tout entier à la mort.

Si ce personnage choisit de mourir par la ceinture explosive, c'est surtout pour l'effet fragmentaire qu'elle produit. Il ne veut pas mourir entier, mais éclaté en maints morceaux. Il veut infliger d'énormes sévices à son corps, puisque celui-ci n'a pas de valeur à ses yeux. Il veut être « partout, sous les tables, sur les murs, dans les verres à pied et jusque sur l'ampoule à filetage qui pend au plafond. Même les cuillères et les salières n'auront pas volé aussi haut » (12-13). En réalité, le personnage entend dominer l'espace de son crime dans le but d'y imprimer sa marque. On comprend pourquoi il exerce sa future mort en faisant tomber une pastèque du haut d'un étage (11-12). Mourir s'accompagne donc d'une jouissance excessive qui a pour conséquence de l'attirer irrémédiablement vers la mort.

Le désir qu'il éprouve pour la mort s'accompagne d'une jouissance extrême de celle-ci. Pour lui, mourir passe préalablement par une purification, qui consiste à s'épiler complètement le corps : « […] je me rase devant la glace pour faire propre. Le visage, les bras, les jambes, le ventre et le torse. Mon sexe, c'était il y a deux jours, je n'aurai donc plus à le raser, plus jamais […]. Je me rase parce que j'ai l'intention de quitter ce monde comme j'y suis venu : dans un bain de sang et lisse comme un ver » (13). Ce rituel qui convoque la symbolique de la naissance à travers le sang versé et la douceur de la peau imberbe du nouveau-né, est une renaissance à

rebours. En effet, le personnage veut mourir pour mieux vivre, non pas sur terre, mais dans un au-delà incertain. Il est aussi à la recherche d'un ailleurs et rejette l'itinéraire routinier d'une existence vouée à la construction d'une vie maritale et familiale ayant pour point d'achèvement la vieillesse : « Je refuse de passer mes jours à regarder les autres vivre la vie. Personne ne pourra m'obliger à respirer, à suivre la marche obstinée de mon cœur […]. Cette fois-ci, je veux traverser ma vie en une seule fois, maintenant, d'un bout à l'autre, et pour moi, la vieillesse restera ce pays lointain que je n'aurai jamais visité » (57).

La cassure est d'autant plus accentuée que le personnage ébranle la transmission intergénérationnelle entre son père et lui ; car elle symbolise la continuité de la vie : « C'est décidé, ma vie ne prolongera pas celle de mon père, pas plus que celle de mon enfant ne prolongera la mienne. Je ne marcherai pas dans ses traces et je n'en laisserai aucune » (13). Expérimenter le long processus de la vie qui mène à la vieillesse lui est insupportable. En fait, il est fatigué de vivre, malgré sa jeunesse. C'est la raison pour laquelle il s'empresse de se donner la mort (Castaing, 1997 : s.p.).

### 2. La scène du crime : une vision d'horreur

L'attentat kamikaze, qui constitue la toile de fond du roman *Oussama mon amour*, entraîne un véritable carnage dont les effets sont perceptibles sur les corps aussi bien du bourreau que des victimes. Dans un souci de restitution de la réalité sanglante issue des attentats terroristes, Youssouf Amine Elalamy choisit une écriture violente ou « crue », caractérisée par une « violence lexicale » ou une « crudité lexicale » (Billard, 2019).

#### *2.1. Mstafa le bourreau*

Mstafa, le commanditaire de l'attentat-suicide, est emporté par la déflagration de la ceinture explosive qu'il porte autour des reins. « Boucher de père en fils », tel est son credo lorsqu'il décide de commettre l'attentat kamikaze dans un hôtel de luxe. Il poursuit ainsi, de manière décalée et perverse, l'œuvre de son père, boucher de profession. À l'image d'un boucher qui dépèce le corps des animaux en laissant écouler du sang, il dépèce celui de ses victimes par la déflagration d'une ceinture explosive.

À travers son témoignage post mortem, il exprime sa satisfaction de s'être divisé en mille morceaux. Pour lui, il ne s'agit pas seulement de mourir, mais surtout d'imprimer sa marque dans l'espace et sur les victimes :

> Cette fois-ci, je suis bien mort. Entièrement mort, là, là et là. Et là tout au bout, c'est encore moi, partout, ici, là-bas. Et plus loin encore […]. Mort partout, dans un verre à pied aux motifs ciselés, au fond d'une gorge ouverte, sous les nappes mouillées de sang fumant, dans les petits trous creusés dans le mur et dans la peau, mort le long du fil blanc qui pend du plafond, sur les rainures et les frises en plâtre qui bordent les colonnes, mort dans la chair d'un inconnu, dans le mou d'un poumon rose et tous ces organes en désordre, dans la toison d'un sexe odorant qui a pris peur à la vue du sang, sur le tapis qui a vu rouler ma tête, un orteil, une cheville, quelques doigts, la laine qui a amorti mon tronc et épongé mes hémorragies, la poussière qui a bu mon sang, mort sur les verres de ces lunettes épaisses aux reflets macabres mais toujours intacts…. (183-184)

Le personnage s'incruste dans tous les recoins de la scène du crime, ce qui fait de lui le maître du jeu. Alors qu'il n'entend plus vivre sur la terre des hommes, il nourrit le désir

d'imprimer sa marque à travers l'acte terroriste qu'il commettra. La recherche du vedettariat le pousse à glisser une photo récente de lui dans la poche avant l'attentat afin de ne pas compliquer la tâche aux enquêteurs. La raison est toute trouvée : « Je n'aime pas être un de ces anonymes au crime parfait, et qui n'en retirent aucune gloire. Restez là où vous êtes, cherchez parmi tous ces débris, ces gravats et ces viandes rouges. Cette fois-ci l'assassin ne revient pas sur le lieu du crime, il reste » (33). Revendiquer l'attentat lui permet de gagner en notoriété et de cristalliser son image de bourreau dans la société, même après sa mort. Il ne veut d'autre mort que celle obtenue par le biais de la déflagration d'une ceinture explosive parce qu'elle est sensationnelle et spectaculaire[7]. Cette obsession du spectaculaire s'explique également par la sublimation qu'il éprouve en scrutant, à travers son téléviseur, le déferlement médiatique lié à l'attentat du 11 septembre 2001 qui célèbre le triomphe du groupe terroriste Al-Qaïda et le terrorisme international. Il veut donc acquérir la même notoriété.

### *2.2. Mjido, la victime*

L'hôtel huppé dans lequel est commis l'attentat kamikaze exhibe une vision d'horreur. Une fois de plus, l'image du fragmentaire est exprimée :

> Tous ces torses, ces ventres, ces jambes déchirés, striés de sang, ces membres tordus, difformes, ces corps lacérés, tailladés, traversés par une vitre, rattrapés par un meuble puis dans le mur […]. Devant moi, autour de moi, des restes d'hommes et de femmes, encore tièdes, massifs, légers, âcres, fades, nauséabonds, de chair en désordre avec partout cette odeur de corps calcinés. Ensemble, nous ne formons plus qu'un seul corps taillé aux ciseaux, marqué au fer rouge, mordu à pleines dents. Je suis toutes ces jambes, ces bras, ces visages, ces yeux, cette grimace du coin des lèvres, ces rides qui n'ont plus aucune importance. (63)

Le décor du crime est jonché de parties de corps sectionnés, lacérés, déchiquetés par l'explosion. Même Mjido, victime survivante de cette tragédie, s'en sort avec une jambe coupée.

À travers un système testimonial consacré par la polyphonie, la parole est donnée à Mjido, porte-parole des victimes de l'attentat perpétré par Mstafa. Il décrit les atrocités commises par le kamikaze, dévoilant ainsi une véritable vision d'horreur :

> [...] les plus chanceux d'entre nous sont morts sur le coup, emportés par l'explosion […]. Et partout encore autour de moi, des hommes à l'agonie gisent encore, coincés sous les décombres, le ventre ouvert, le crâne brisé, fracassé, les membres mutilés, déchirés. Je les entends gémir, pleurer, supplier avec ces voix qui s'éloignent peu à peu, à mesure qu'ils partent, sans savoir que l'ennemi se trouve dans ces morceaux de chair qu'ils écartent d'une main. (41)

Ce personnage voit sa vie basculer lorsque survient l'attentat-kamikaze. Sous le prisme d'un « récit traumatique » (Bessoles ; Mormont, 2004 : 7), il déroule les conséquences désastreuses de l'attaque terroriste sur son corps et sa vie. Il perd, en effet, son épouse et l'une

[7] Après avoir énuméré les différentes possibilités de suicide, notamment par noyade, par défenestration, par électrification, il choisit la ceinture explosive (33).

de ses jambes et découvre avec surprise que la mort est plus proche de lui qu'il ne l'aurait pensé. Elle a « les yeux, la bouche, les oreilles, le nez, le visage d'un homme comme [lui] » (42).

Survivre à la mort devient un calvaire dans la mesure où l'attentat commis imprime en lui une marque dont il ne pourra jamais se défaire. Françoise Sironi décrit les symptômes observés chez les victimes de torture que l'on retrouve également dans le cas d'espèce (2003 : 78-92). Ainsi, Mjido passe par une crise de violence, qui le pousse à animaliser son bourreau ; d'où des termes tels que « chien » (40), « bête » (42) et « loup » (41-42). La gravité des préjudices infligés à son corps et à sa vie développe chez lui une haine viscérale envers son bourreau. Raison pour laquelle il adopte une posture vengeresse et refuse de lui accorder le pardon :

> Mon histoire est celle d'une défaite, sans que personne n'ait pu livrer bataille. Je la raconte, l'œil fixé sur les restes de ce chien qui n'aura jamais mon pardon. Je le fixerai jusqu'à ce qu'ils redeviennent cet ennemi que j'achèverai de mes propres mains, et à coups de mâchoires, s'il le faut. Je ne cesserai de fixer cette chair tant que je n'aurai pas goûté à ma vengeance. Et même s'il ne devait me rester qu'une seule dent, je la planterais dans le cœur de cet homme qui n'en est plus un, qui ne l'a sans doute jamais été. Je veux y mordre comme dans un fruit pourri et entendre son cœur éclater dans ma bouche. (40-41)

Il a également le sentiment d'avoir été modifié, c'est-à-dire qu'il prend conscience de ce que rien ne sera plus comme avant : « Je sais que depuis l'instant où je l'ai vu, je suis rentré dans un personnage dont je ne sortirai plus. Plus jamais. Celui d'un homme qui a vu. Et qui a compris. Qu'il ne sera jamais sauvé » (62). Le traumatisme est d'autant plus profond qu'il devient difficile pour lui d'admettre la disparition de sa bien-aimée. Il entre de plein fouet dans ce que Catherine Parayre appelle « récits de deuil », entendus comme « des récits rédigés par un proche à la suite du décès d'un individu, dont ils évoquent la vie et les derniers moments, tout en rendant compte de la période de deuil de celui ou de celle qui témoigne. En d'autres termes, le portrait du défunt se double de celui du témoin ; la représentation du narrateur dans son propre récit est aussi importante que celle du personnage décrit » (s.a. : 173).

Selon Sara Garneau, « Avec la perte d'un proche, le sujet endeuillé verrait s'anéantir la construction intersubjective qui ancrait le sentiment de son être-au-monde. Cela le propulserait dans un état de désorientation : il aurait le sentiment de voir se désagréger les significations qui tissaient le fil de son existence » (2019 : s.p.). Ce phénomène de déracinement existentiel lié au deuil est également décrit par Léonard Fasse, Serge Sultant et Cécile Flahault : « Que se passe-t-il lorsqu'un être cher meurt, un être qui avait contribué à [la] co-construction d'un monde commun, qui entretenait quotidiennement les allants de soi […] ? Nous pouvons avoir le sentiment, et c'est ce que beaucoup d'endeuillés rapportent, que notre monde s'écroule, ou menace de le faire, comme s'il perdait de son "évidence", de sa "naturalité" » (2014 : 7). La douleur de la disparition de l'être aimé est tellement intense qu'il lui est impossible de la dépasser. Mjido se laisse envahir par des hallucinations, ce qui le plonge dans une sorte d'état second, dans lequel s'entremêlent la vie et la mort. Ainsi, au carnage qui l'entoure, il visualise plutôt une pièce de théâtre dans laquelle jouent des acteurs, dont sa femme :

> J'ai vu ma femme, le corps béant, comme un fruit ouvert. J'ai vu ça, tout ça, et tout le reste. Je n'aurais jamais cru le voir un jour, ma femme déguisée en fruits pourris. D'ailleurs, je n'y ai pas cru une seule minute, à cette mise en scène ridicule, même si

> je dois reconnaître qu'elle était techniquement parfaite. Vous pensiez réellement que j'allais gober tout ça ? C'est d'un grotesque, vous savez. Assez ! Assez, je vous dis ! Le spectacle n'a que trop duré…. (151)

Dans cet extrait, il s'adresse à un récepteur absent, mais qui n'est autre que lui-même, dans une sorte d'autoflagellation face à l'horreur dont il est le témoin. Pire, il s'adresse à sa défunte épouse comme si elle était vivante :

> Tu es là aussi, mon amour, si, si, si, tu es là, je le veux. Que faits-tu, où vas-tu comme ça ? Donne-moi la main comme pour le final, mets-là dans la mienne et tu les entendras applaudir […]. Je ne te savais pas aussi bonne comédienne, tu sais ? Tu t'y prends si bien ! Encore un peu et je te croyais morte pour de vrai […]. Tu dis ? Parle plus fort, je ne t'entends pas. Dis-moi que tu veux plaisanter ou que j'ai mal compris. Mais non, tu n'es pas morte, penses-tu. On ne meurt pas d'une égratignure. Et tout ça pour un petit pétard de rien du tout ? […]. Dis-toi seulement que tu n'arrives plus à quitter ton personnage, tu serais bien restée un peu plus sur scène dans tes accessoires rouges. J'aurais dû te prévenir. Je ne savais pas comment tu le prendrais. J'aurais dû te dire qu'à force de faire le mort, on finit par y prendre goût. (153-158)

Ce dialogue apparent, qui n'est autre qu'un monologue, montre l'absence de l'être aimé et la blessure inguérissable qu'elle a engendrée. Les nombreuses questions sans réponse, les observations sans retour, montrent que le personnage essaye tant bien que mal d'atténuer la gravité de l'horreur, dans le but de se protéger. Cette posture n'est malheureusement pas productive puisqu'il s'enfonce encore plus dans les méandres de la douleur du deuil.

Au-delà du traumatisme, Mjido s'investit d'un devoir de mémoire afin que l'attentat ne sombre pas dans l'oubli : « Et si je devais vivre encore, je passerai ma vie à la raconter, sans m'arrêter, pour que jamais ne s'estompe le souvenir de ce spectacle, et que jamais silence ne recouvre le râle des blessés » (61). Cette résolution est aussi une véritable aubaine pour le bourreau, qui a pour objectif de se cristalliser durablement dans les mémoires, assouvissant ainsi sa soif de vedettariat.

**Conclusion**

En définitive, il était question d'analyser dans le roman *Oussama mon amour* de Youssouf Amine Elalamy comment la négation du corps fait basculer les personnages dans le terrorisme. Au premier abord, le statut marginal de ces personnages les fait plonger dans des tribulations psychologiques dont la conséquence est l'auto-détestation – la détestation de leurs propres corps. Dans ce cas, le personnage éprouve de la répulsion pour son corps, perçu comme un fardeau, dont il faut se défaire pour gagner sa liberté. Au second abord, les personnages exportent leur négativisme, en niant le corps de l'Autre. Celui-ci est considéré comme responsable de leur décrépitude. Dans une démarche vindicative qui oppose le bourreau à sa victime, il est question de commettre un attentat kamikaze afin d'infliger à l'Autre le maximum de sévices corporels.

**BIBLIOGRAPHIE :**

AMINE ELALAMY, Youssouf (2011). *Oussama mon amour*. Ville : La Croisée des Chemins.

AMOSSY, Ruth (2009). La « socialité » du texte littéraire – de la sociocritique à l'analyse du discours : l'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon. *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, *45-46*, 115-117. http://www.site.sociocritiquecrist.org/p/manifeste.html [consulté le 22 mars 2023].

BARA, Olivier (2012). Présentation. *Études littéraires, 43(3)*, 7-20. <https://doi.org/10.7202/1016844ar> [consulté le 22 mars 2023].

BAUER, Alain & BRUGUIÈRE, Jean-Louis (2016). *Les 100 mots du terrorisme*. Paris : PUF.

BAZIÉ, Isaac (2005). Présentation. *Études françaises, 41(2)*, 5-8. <https://doi.org/10.7202/011374ar> [consulté le 20 mars 2023].

BESSOLES, Philippe & MORMONT, Christian (dir.) (2004). *Victimologie et criminologie. Analyses cliniques*. Nîmes : Champ Social Éditions.

BILLARD, Marion (2019). La crudité littéraire face à la cruauté terroriste. Le cas de *Charlie* (José Luis Castro Lombilla) et de *Carne rota* (Fernando Aramburu). *Revue Chameau, 12*. https://revuechameaux.org/numeros/guerre-et-terrorisme/la-crudite-litteraire-face-a-la-cruaute-terroriste-le-cas-de-charlie-jose-luis-castro-lombilla-et-de-carne-rota-fernando-aramburu/ [consulté le 30 avril 2022].

BUGNOT, Marie-Ange (2017). L'écriture du corps : pulsion de mort dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. *Çedille*, *Revista de Estudios Franceses, 13*, Asociación de Francesistas de la Universidad Española Tenerife, 97-117.

CASTAING, Paul (1997). *L'Évolution littéraire d'Aleksandr Grin*. Aix-en-Provence : PUP.

COLLON, Michel & LALIEU, Grégoire (2011). *La Stratégie du Chaos. Impérialisme et Islam. Entretiens avec Mohamed Hassan*. Investig'Action – Couleur Livres.

DUCHET, Claude & MAURUS, Patrick (1983). Entretien sur la sociocritique. *Littérature du monde entier*, Séoul : s.e.

DURKHEIM, Émile (1897). *Le suicide*. Paris : Félix Alcan.

FASSE, Léonard et al. (2014). Le deuil, des signes de l'expérience. Réflexions sur la norme et le vécu de la personne endeuillée à l'heure de la classification du deuil compliqué. *L'évolution psychiatrique*. Elsevier Masson SAS. www.sciencedirect.com [consulté le 30 avril 2023].

GALLARD, Martine & SIRONI, Françoise, (2003). Bourreaux et victimes. *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, 108, 78-92. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiensde-psychanalyse-2003-3-page-78.htm>, consulté le 30 mars 2023.

GARNEAU, Sara (2019). Structures et fonction du récit de deuil. *Revue Chameaux, 12, automne*. http://revuechameaux.org/numeros/guerre-et-terrorisme/structures-et-fonctions-du-recit-de-deuil/ [consulté le 29 mai 2022].

HECKER, Marc & TENENBAUM, Élie (2021). *La Guerre de vingt ans : Djihadisme et contre-terrorisme au XXIe siècle*. Paris : Robert Laffont.

KEPEL, Gilles & MILELLI, Jean-Pierre (dir.) (2015). *Al-Qaida dans le texte*. Paris : PUF.

KIM, In-Kyoung. Site fr.sociocritique.com>sociocritique [consulté le 22 mars 2023].

LACHAUX, Bernard et al. (2008). Crédibilité et expertise psychiatrique. *L'Information Psychiatrique, 84, 9*, John Libbey Eurotext, 853-860.

LEISTEDT, Samuel et al. (2009). La négation du corps : propos de trois observations concernant les délires de Jules Cotard. *Annales Médicopsychologiques, 167*, Elsevier Masson, 669-676.

MAURUS, Patrick. Cotexte et sociotexte. In GLINOER, Anthony & SAINT-ARMARD, Denis (dir.), *Le lexique socius*. http://ressources-socius.info/index/php/lexique/21-lexique/167-cotexte-et-sociotexte [consulté le 22 mars 2023].

MITTERAND, Henri (1986). *Le discours du roman*. Paris : PUF.

MORAND, Paul (1932). *L'Art de mourir ; suivi de Le Suicide en Littérature*, Paris : Éditions des Cahiers Libres.

PARAYRE, Catherine (2008). Récits de deuil : Annie Ernaux et Jean-Noël Pancrazi témoignent. *Dalhousie French Studies, 82, spring*, Delhousie University, 173-179.

PENOT, Bernard (2008). Construction du féminin et symbolisation du phallus dans les deux sexes. *Revue Française de Psychanalyse, 72 (5)*, 1497-1502. Paris : PUF. <https://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciencessociales-2002-4-page-525.html> [consulté le 24 mars 2023].

RAIMOND, Michel (1988). *Le roman*. Paris : Armand Colin.

ROY, Olivier (2016). *Le Djihad et la mort*. Paris : Seuil.

https://1001symboles.net/symbole/sens-de-tete.html [consulté 24 mars 2023].

https://www.scienceshumaines.com/le-syndrome-de-bonnie-and-clyde-ces-femmes-amoureuses-des-criminels_fr_42369.html [consulté le 24 mars 2023].

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0020

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# Pour un érotisme kitsch dans *Yo-Yo Boing !* Bouleverser la corporalité dans les rôles sociaux

## Kitsch Eroticism in *Yo-Yo Boing !* Upsetting Corporality in Social Roles

SANTA VANESSA CAVALLARI
*Aix-Marseille Université, CIELAM et Università di Pisa, FiLeLi*
*santa-vanessa.cavallari@etu.univ-amu.fr*

**Mots-clés**

**corps féminin jouissif ; féminisme caribéen ; Giannina Braschi ; plaisir du dégoût ; corps-sexe.**

La présente étude se propose d'illustrer l'acheminement vers l'appropriation sexuelle du corps féminin dans la fiction littéraire de l'écrivaine portoricaine Giannina Braschi (1957 -). Le cas de *Yo-Yo Boing !*, un ouvrage issu de la littérature portoricaine de la diaspora, nous permettra de problématiser la perception du corps en lien avec la (dé)construction d'une identité sociale. Dans un premier temps, un aperçu des enjeux féministes aux Caraïbes nous mènera à mieux comprendre le choix accompli dans la représentation du corps humain par l'écrivaine. Par la suite, nous nous pencherons sur l'auto-érotisme engendré par le corps de la protagoniste, à la fois source de plaisir et dégoût, et sur la manière dont ce dernier permet de bouleverser l'autorité masculine sur la corporalité féminine. Ainsi, la radicalisation de la jouissance et de la sexualisation du corps féminin, dans un contexte comme celui portoricain où l'hybridisme est la dominante, devient non seulement réappropriation de la liberté biopolitique, mais préfiguration d'une déconstruction de la binarité de genre vers une ère *queer*.

**Keywords**

**female thrill body; Caribbean feminism; Giannina Braschi; pleasure of disgust; body-sex.**

The present study aims to illustrate the route towards the sexual appropriation of the female body in the literary fiction of the Puerto Rican writer Giannina Braschi (1957 -). The case of *Yo-Yo Boing!*, belonging to the Puerto Rican diaspora literature, problematizes the perception of the body in connection with the (de)construction of a social identity. First, an overview of feminist issues in the Carribbean will lead us to better understand the choice made in the representation of the human body by the writer. Later, we will look at the self-eroticism generated by the protagonist's body, both source of pleasure and disgust, and on the way in which it allows to upset the male authority over the female corporality. Thus, the radicalization of the enjoyment and sexualization of the female body, in a context like that of Puerto Rico, where hybridism is the dominant, becomes not only a reappropriation of biopolitical freedom, but a foreshadow of the gender binarism's deconstruction toward a *queer* era.

**Introduction**

Dans le contexte de la réflexion féministe (post)moderne, les femmes ont saisi que leur oppression sociale dérive surtout du contrôle qu'on exerce sur leur corps : c'est car elles disposent d'un corps à la fois capable d'enfanter et de séduire, qu'elles se sont souvent trouvées dans une position de fragilité. En général, chez les femmes les revendications féministes ont toujours été fortement liées à une prise de conscience plus mûre de leur corps. Pendant la première moitié du XXe siècle, notamment, la femme était associée uniquement à son rôle de mère et d'épouse, par conséquent toute femme mettant en valeur son corps était considérée comme luxurieuse ; l'association avec la prostitution étant immédiate. Si la première vague de féminisme, entre la fin du XIXe siècle et les années '50, se limitait à une reconnaissance de la femme du point de vue institutionnel, la deuxième vague a été capable d'affirmer son appropriation corporelle. Et pourtant, les propos de la révolution féminine des années '70 en Europe ont été perçus et réélaborés aux États-Unis et en Amérique latine de manière plus radicale, différenciant cette nouvelle visée du féminisme des précédentes par la conception de la liberté vis-à-vis du corps qui y était affirmée. En particulier, les militantes de cette vague ne visaient plus à une simple conquête de leur liberté pour sortir de la domination à laquelle la société les avait reléguées ; cette liberté serait momentanée, le but était alors de proposer une résistance contre les oppressions sociales et bouleverser les préjugés associant sexe et genre.

Bien évidemment, l'un des sujets de discussion où le concept de liberté est le plus discuté, non sans soulever des débats brûlants, est celui de la sexualité et de la manière dont cette dernière peut être vécue par les femmes. En relation avec la légitimité de décision sur la liberté corporelle et sexuelle, la prostitution a fait l'objet de controverse, comme cela a été le cas dans la première partie du siècle. Plus précisément, les féministes d'auparavant avaient regardé la prostitution comme un véritable fléau : son existence était la conséquence de l'appropriation et l'exploitation du corps féminin sur lesquels les sociétés patriarcales se sont construites ; bouleverser les dynamiques de cette soumission alors voit l'abolition de la prostitution comme prérogative. Or, le bouleversement par lequel passe le féminisme à la fin du XXe siècle fait de la liberté sexuelle la possibilité de choisir la manière de disposer de son corps, y compris pour travailler. Dans cette optique, pour les féministes de la troisième heure la prostitution devait être légalisée et réglementée, afin que celles qui souhaitaient mettre leur corps à leur service puissent la pratiquer dans de bonnes conditions. Celle-ci, au bout du compte, peut être considérée comme une résistance aux rapports de pouvoir au sens large et pas uniquement au pouvoir patriarcal (Bergès ; Binard et al., 2017 : 140-141), mais plus largement hétéropatriarcal. À ce propos, même l'emploi du corps féminin dans des rapports homosexuels lesbiens ou du corps masculin féminisé, non seulement contribue à la dénaturalisation des pratiques sexuelles qui ne sont plus aptes à la reproduction, mais cela constitue un véritable acte d'insurrection contre le prétendu matérialisme féminin. En d'autres termes, l'utérus de la femme qui se prostitue, celui de la lesbienne, de celle qui dispose de son corps pour le pur plaisir sexuel, ne produisent rien et pour cela défient la société capitaliste (Soriano, 2020 : 260-261). Par conséquent, le refus de mettre son corps au service de la loi hétérocentrée de la reproduction fait en sorte que le (trans)féminisme[1] devienne aussi décolonial vis-à-vis du patriarcat.

Par la présente étude, nous nous proposons donc d'illustrer dans la fiction littéraire cet acheminement vers l'appropriation sexuelle, mais non sexualisée, du corps de sexe biologique et de genre (non biologique) féminin. Pour ce faire, nous avons opté pour un cas d'étude issu

[1] Dans notre réflexion, nous évoquons également la question de la revendication corporelle chez les femmes trans.

de la littérature caribéenne et en particulier portoricaine de la diaspora, ce qui nous permettra de problématiser la perception du corps en lien avec la (dé)construction d'une identité sociale. Nous allons donc dans un premier temps fournir un aperçu des enjeux féministes aux Caraïbes qui nous mènera à mieux comprendre le choix accompli dans la représentation du corps humain par Giannina Braschi, écrivaine portoricaine. En effet, en dévoilant le côté grotesque de la sexualité humaine, manifeste par une esthétique jouissive mais kitsch de la corporalité, Giannina Braschi remet en question les dogmes de la symbolique sexuelle. D'ailleurs comme nous le verrons à la lumière de notre analyse, la radicalisation de la jouissance et de la sexualisation du corps féminin, dans un contexte comme celui portoricain où l'hybridisme est la condition socioculturelle dominante, devient non seulement réappropriation de la liberté biopolitique, mais préfiguration d'une déconstruction de la biunivocité sexe-genre.

**1. Enjeux féministes aux Caraïbes : corporalité, maternité et sexualité**

Contrairement à ce que l'on peut imaginer, l'Amérique latine a été ouverte à l'égalité hommes-femmes bien avant que l'Europe et, en général, l'Occident assouplissant les obstacles pour l'accès des femmes à la société. Cela a évidemment favorisé et impacté la propagande du féminisme en Amérique, permettant une diffusion plus rapide par rapport à l'Europe, aussi grâce à une circulation massive des idées des Lumières desquelles les mouvements d'indépendance se sont fortement inspirés (Soriano, 2020 : 82).

En outre, le féminisme *chicano*[2] est beaucoup plus pragmatique et matérialiste que les féminismes précédents, il ne se nourrit pas beaucoup de théories et réflexions philosophiques, mais il est plus voué à la reconnaissance de droits pour les femmes dans la société. En général, nous pouvons affirmer que même si les résolutions du féminisme « blanc » et *chicano* sont essentiellement de la même nature, la perspective qu'elles adoptent est complètement différente. Pour le dire autrement, le féminisme blanc – pour ainsi dire celui des classiques deux premières vagues – prônait pour un droit d'indépendance sur le corps féminin au travers du contrôle des naissances et de la possibilité de pratiquer l'avortement. Au contraire, les femmes *chicanas* aux années '60 revendiquaient le pouvoir de décision sur leur propre corps contre la stérilisation et le contrôle des naissances forcés et imposés par l'état (Hurtado, 1998 : 139). En appui à cela, nous attirons l'attention sur le fait qu'au début du XX$^{e}$ siècle, les États-Unis avaient commencé à regarder la surpopulation de Porto Rico comme l'une des causes principales de leur crise économique ; en effet, de nombreux émigrés aux États-Unis avaient fait retour à cause de la situation économique, ce qui créa un cercle vicieux. Le résultat de ces résolutions fut une campagne de stérilisation progressive qui toucha une bonne partie des femmes en âge fertile et qui se perpétra au moins jusqu'aux mouvements révolutionnaires des années '70 (Le Pioufle, 2019 : 9-10). En effet, aux années '50 la pilule contraceptive fut introduite à Porto Rico par l'intermédiaire des industries pharmaceutiques étasuniennes. Toutefois, les effets secondaires liés à l'emploi de cette dernière ont poussé les Portoricaines à ne plus y faire confiance, ce qui fit croire aux autorités gouvernementales que les femmes n'étaient pas capables d'en suivre la posologie : la stérilisation permanente fut envisagée comme seule solution possible (58). La revendication d'un accès sécurisé au contrôle des naissances sera une prérogative atteinte uniquement aux années '70, quand le Parti Young Lords, le

[2] Le terme « chicano », né pour désigner l'identité des Mexicains aux États-Unis, est utilisé aujourd'hui pour désigner des personnes de culture latino-américaine.

premier parti favorable à l'indépendance portoricaine, a commencé à intégrer dans son programme la lutte pour les droits des femmes et les revendications féministes (65).

Un autre point de différence assez important avec le féminisme blanc est le rapport avec la contrepartie masculine du féminisme. Les femmes *chicanas* sont bien conscientes du fait que leurs hommes subissent, eux aussi, une forme d'oppression, soit-elle plus simplement raciale. Du point de vue culturel, par rapport aux féminismes européens, en Amérique latine et aux Caraïbes les relations entretenues avec les organismes de coopération et surtout avec l'Église, deviennent un important point d'appui pour les mouvements sociaux (Curiel ; Masson et al., 2005 : 6). Un autre point très important à prendre en considération quand l'on parle de féminisme en Amérique latine est l'intersectionnalité. En effet, si en Europe ce concept se configure plutôt comme un moyen de consolider la lutte pour l'émancipation, chez les féministes latino-américaines l'intersectionnalité est considérée comme éphémère, car les expériences auxquelles elles ont été confrontées dans leur milieu les ont habituées à combattre différents enjeux concernant la politique, la race et la classe (Vigoya, 2015 : 44). Cette transversalité dont s'empare le féminisme aux Caraïbes en réalité n'est que la caisse de résonance d'un hybridisme propre à son *ethos* insulaire, créé à travers une histoire dominée par le colonialisme et la transculturalité. Dans la multiplicité d'identités caribéennes, la portoricaine est sûrement parmi les plus complexes, n'ayant pas encore conquis son indépendance complète de la domination étasunienne. Puerto Rico, en effet, se trouve encore aujourd'hui au carrefour des cultures, des langues, des mœurs américaines et hispaniques : le bilinguisme opérant sous forme d'un mélange linguistique, les flux migratoires circulaires et les mouvements pour l'indépendance en sont la démonstration.

Les différents propos du féminisme latino-américains ainsi que l'hybridisme sont repris, entre autres, par la littérature de Giannina Braschi (1954 -), enseignante, dramaturge et écrivaine portoricaine installée à New York, dans la communauté newyoricaine. Sa production littéraire, éclectique tout comme sa personnalité, se compose d'une grande variété de genres textuels. En particulier, après la publication d'un premier recueil de poèmes, *El Imperio de los Sueños* (1988), Braschi semble ne pas être complètement satisfaite de la forme poétique et elle se consacre donc à la création de l'ouvrage *Yo-Yo Boing !* (1998) où, sous le signe de l'hybridité de genre, nous pouvons retrouver des traces de poésie, de prose et de texte théâtral ; citations d'auteurs, paroles de chansons, échanges académiques et conversations se mélangent en une variété bouleversante pour le lecteur.

## 2. Déchets et imperfections corporels comme source d'auto-érotisme

La première édition de *Yo-Yo Boing !* fut publiée en 1998 chez Latin American Literary Review Press et sa particularité fut la mise au point d'une publication bilingue espagnol / anglais, où les deux langues se mélangeaient dans une écriture en spanglish. En particulier, l'ouvrage est articulé sans une division en chapitres et comporte trois parties (*Close-up*, *Blow-up*, *Black-out*) dont les deux liminaires sont écrites complètement en espagnol. Dans *Yo-Yo Boing !* les enjeux soulevés par l'emploi du spanglish n'ont pas comme but uniquement la sensibilisation à une identité latinoaméricaine et portoricaine qui fait de la simultanéité culturelle son trait distinctif, mais aussi un questionnement ontologique sur le principe même de cohésion qui devrait être propre au concept d'identité comme *unicum*. Dans la polyphonie qui investit l'ouvrage, dépourvue d'une véritable intrigue, la fragmentation des identités protagonistes est véhiculée non seulement par une confusion de voix auxquelles il est souvent difficile d'attribuer des généralités, mais surtout par le fait que souvent on n'arrive pas à

déterminer le genre sexuel du locuteur, ou plus précisément, le genre sexuel utilisé pour se référer à lui change au cours de l'énonciation. De cette manière, les frontières de délimitation du signifiant deviennent de plus en plus floues. Cette multiplicité des genres sexuels changeants est, en réalité, le porte-parole pour une revendication à plus large échelle du corps humain féminin ou féminisé, du genre et des théories modernes qui le mettent en discussion, telles que le féminisme, les théories *queer* et transgenres.

À ce propos, nous soulignons que l'un des aspects qui est souvent mis en second plan dans les travaux portant sur *Yo-Yo Boing !* est la présence insistante du corps humain et surtout féminin qui devient souvent source de plaisir sexuel. La section *Close-up* (littéralement « plan rapproché ») s'ouvre sur un autoportrait brossé par la protagoniste à travers son observation au miroir. Au tout début de la narration nous assistons à la transformation d'un éléphant en être féminin, ainsi le corps animal se transforme en humain dans un processus de déboîtement des os, de formation de nouveaux membres qui éclatent comme des bombes :

> Hay una conmoción en su cuerpo, estallan bombas por todas partes […]. Le da por abrirse las nalgas, como si fueran un bocadillo de jamón y de queso, de abrirse todo su culo, de dejar que salga esa otra parte de su cuerpo, esas piedrecitas marrones, que a veces son plácidas, que a veces se prolongan, […] cacas, caquitas, y el agüita amarilla junto con ellas, que las derrite y las zambulle en el inodoro […]. Quería sentir la caída en el agua de la sangre negra, de la sangre muerta de su cuerpo. (Braschi, 2011 : 4)

Au-delà de l'hybridisme corporel souligné par cette transformation de l'animal à l'humain, constituant déjà une première allusion à une « relativité biologique », lors de l'observation détaillée de son corps naissant, la protagoniste se penche sur le détail de ses règles, dont elle souhaite sentir l'écoulement. Toute cette première section, quoique courte, ne fait qu'illustrer le microcosme de ce corps, en le faisant devenir source de plaisir non tant dans l'expérience d'une sexualité, mais tout simplement pour sa nature corporelle. En d'autres termes, dans un premier temps, le toucher de son propre corps apaise : se gratter et se serrer les seins lorsqu'on se déshabille ou se frotter les mamelons donne un sens de liberté (4). Ainsi, dans cette même optique se gratter une croûte (4-5), percer un bouton (6-7), s'arracher les poils (8-9) deviennent un véritable rituel qui non seulement mérite d'être raconté soigneusement, mais qui procure du plaisir. En effet, la vue, l'odorat et le toucher de ses déchets corporels tels que le sang menstruel, l'urine et les excréments lui provoquent des sensations agréables :

> Quería sentir la caída en el agua de la sangre negra, de la sangre muerta de su cuerpo. […] quería rascarse las cosquillas, sentir que se arrancaba una de las pepitas de su piel, uno de los granitos con pus, que parecían varicelas, y ver que brotaba el manantial de la sangre, y chupársela como un vampiro y después escarbarse la gruta de su sexo, donde el cabello rizado y ondulado hacía unos nudillos, y verse la costra de la suciedad, y olerse el olor dulce a nata de café, a crema de azúcar, y luego dormirse en una de sus ampollas, sacarse el zumo de la ampolla, el líquido blanco, transparente y espumoso, y sentir la explosión de la ampolla le daba un placer infinito, explorar todos los hoyos de su piel y todas sus superficies, hasta quedarse vacía, rota y hueca. (3-4)

Les recoins du corps, les fluides les plus dégoûtants qu'il produit, ainsi que des actions sur ce dernier, d'habitude repoussantes, deviennent source d'excitation érotique, de « deseo relampagueante ». Les microformes organiques se transforment en protagoniste du récit, où il est donc possible de raconter la manière dont on se gratte une croûte et dont on joue avec cette dernière :

> Después de haber chupado y amasado y triturado, la escupió contra el suelo y la arrolló con el dedo gordo del pie […]. Con extremada cautela y placer, se metía la sangre de la herida en la boca, el pellejo de la ampolla en la boca, y jugaba con las viscosidades que se arrancaba de su plexo solar – los mocos y las legañas de sus ojos eran juguetes […]. (5)

Ou la manière dont on s'écrase un bouton et on joue avec le pus qu'en ressort :

> Estaba allí excavando una cueva, con los nudillos de los dedos índices apretó contra un hoyo, y fue saliendo lentamente una lombriz blanca y perfilada. Apretó fuertemente los nudillos contra la piel ya irritada, […] salió su cabeza negra […]. Lo quería la lengua para pasárselo al paladar, dejar que el paladar sintiera en placer de tenerlo como huésped […] quizá dos días, dentro de la cama de una muela rellena de plata, jugar con él un poco más, despertar algún alboroto, hacer una mueca, o una orgía, sí […]. (7)

Comme nous pouvons le remarquer à partir de ces passages, dans la vision de Braschi les éléments corporels source de dégoût sont en même temps motif de satisfaction. Ce paradoxe du goût et dégoût corporel, de la satisfaction et de la répulsion qui cohabitent harmonieusement, est le même sur lequel se base toute forme d'acte sexuel. En d'autres termes, il existe un lien très fort entre dégoût et excitation, dans le sens que celle-ci réduit la perception de celui-là, ayant aussi la capacité de le rendre agréable (Fleishman; Dawn Hamilton et al., 2015) ; c'est ce même paradoxe qui rend l'échange des fluides corporels acceptable dans la sexualité. Et pourtant, l'écriture braschienne n'est pas pornographique ; elle met la lumière sur les sensations de dégoût sans en faire exclusivement objet de plaisir car sexualisé, mais racontant le paradoxe du goût vis-à-vis de la corporalité féminine.

À la fin de cette auscultation corporelle la protagoniste passe au maquillage et en effet, après l'observation attentive au miroir, elle prend conscience de ses imperfections souhaitant les cacher aux yeux de la société. En réalité, toutes les actions accomplies sur son corps – s'arracher des poils, écraser un bouton, enlever une croûte – quoiqu'agréables, à la lumière de cela paraissent être vouées à l'amélioration de l'aspect physique pour la restitution d'une image sociale le plus possible soignée, séduisante et féminisée : cette volonté d'apparaître le plus possible attirante est le reflet de la dictature sociale du patriarcat, prévoyant l'objectification de la femme à son utilisation et à sa consommation. Pourtant, à la fin de ce processus de masquage, le résultat n'est pas harmonieux et la protagoniste a l'aspect d'un clown : le corps humain dont on dispose est toujours embelli afin de masquer sa composante dégoûtante, toujours mise sous silence malgré sa nature physiologique, mais il est temps de normaliser également sa vraie nature avec ses côtés répugnants.

### 3. Bouleverser l'objectification du corps féminin

Le plaisir produit par ce qui est considéré comme dégoûtant par le sens commun est, en réalité, l'expression d'une révolte contre les tabous sociaux, car tout ce qui est source de dégoût, au moins dans la sphère sexuelle, fait aussi l'objet d'un tabou social : en faisant du grotesque le fil rouge de son ouvrage, Braschi déjoue la répulsion forcée de l'appétit sexuel prônée par les sociétés puritaines. Autrement dit, le corps humain est, par nature, producteur de saleté et, pour cela, l'on recourt aux pratiques d'hygiène personnelle : exalter ces répugnances signifie déjouer la convention sociale qui impose de cacher tout ce qui n'est pas séduisant chez la femme. Dans cette visée, nous ne pouvons pas manquer de remarquer que l'acte sexuel fait partie des actes dégoûtants que l'on peut accomplir par notre corps et que, pour cela, il vaudrait mieux mettre sous silence. Et pourtant, nombreuses sont les références dans le texte au plaisir érotique provoqué par des actes sexuels ; ces derniers non seulement sont bénéfiques pour le corps, mais permettent à la protagoniste d'atteindre l'extase.

> *[…] todavía guardo la forma en que me hacías la muerte y el orgasmo, tan suave, corriéndote por los vellos alados de mis muslos, y cuando me lo clavabas por detrás, yo me convertía en una rana, y no croaba, arañaba, mordía, sentía que me corría por todo el bolero de mi orgía.* (Braschi, 2011 : 66)[3]

> Tú tirada en el suelo, con la kika abierta, rizada y negra, espatarrada. Nunca te había visto tan visceral en tu lamento. Larga y tendida, boca arriba, con las manos abiertas, revolcándote de arriba abajo. Tu ombligo un pozo muro de lágrimas. (114)

Par ces passages de son œuvre, Giannina Braschi met noir sur blanc la légitimité de la sexualité jouissive chez les femmes, le corps féminin n'étant plus forcément vu comme seul instrument de satisfaction du désir charnel chez l'homme, mais aussi comme source de plaisir pour soi-même. Or, ici le sexe féminin poilu est privé de sa féminisation, telle que la société l'impose, avec le but de rendre l'aspect physique d'une femme le plus attirant et le moins dégoûtant possible. L'écrivaine donc illustrant sans filtres la pilosité du sexe féminin, déjoue ainsi les tabous liés aux organes féminins et leur conséquente objectification. La présence de pilosité, en effet, est le signe du passage à l'âge de la maturité sexuelle pendant lequel l'objectivisation du corps et sa conséquente féminisation s'affirment (Saidi, 2018 : 8) ; normaliser donc ces mêmes composantes dégoûtantes redonne à la femme la liberté de faire de l'esthétique de son corps l'emploi et la consommation qu'elle souhaite.

En outre, dans *Yo-Yo Boing !* toutes les composantes de son corps contribuent à assouvir le plaisir, y compris le corps de l'autre. Dans *Blow-up,* la fascination pour les composantes du microcosme organique éclate au point que les sécrétions corporelles des autres excitent davantage comme dans un jeu sexuel : « y de pronto miro al inodoro, hundidas dentro había tres caquitas bobbing in a chain. […] Thrilled, me encorvo con el dolor de las tripas craqueadas, por dentro suenan clavos, tuercas abiertas, pelotas, mi caquita se ha convertido en un regalo de su amor. Me tiene que querer. No le da asco mi caca » (Braschi, 2011 : 115).

L'érotisme suscité par son propre corps et celui des autres, n'est pas le seul moyen par lequel dans *Yo-Yo Boing !* on accomplit un bouleversement des corporalités dans les rôles sociaux et le processus de revendication féminine passe aussi par la légitimation de son activité

[3] L'italique reproduit dans tous les passages fournis est de l'écrivaine.

d'écriture. Liberté corporelle et littéraire s'interpénètrent alors pour permettre aux femmes de se créer leur espace social et fictionnel. En particulier, le plaisir sexuel engendré par le corps féminin arrive à s'interpénétrer avec le plaisir de l'écriture chez l'écrivaine protagoniste de l'ouvrage que nous sommes en train de lire. En effet, après un moment d'extase sexuelle, la protagoniste se met nue au bureau pour continuer l'écriture de son ouvrage :

> – Y después yo me senté bien en el centro de mi cabeza, bien por dentro […] con el culo desnudo sobre la madera de la silla, y los pezones rozando los bordes del escritorio, y distraída, sacándome una cascarita vacía y blanca y amasándola con mis dedos. (116)

Dans ce passage donc le corps sexué – et sexualisé – devient source d'inspiration pour l'écriture et cela lui permet d'écrire carrément un petit poème à propos des flatulences de son corps, le sexuel devient donc poétique et poïétique à la fois :

> *Yo tengo una bolita | que me sube | y me baja ! | Juan, | Pedro, | Gratitud, | el del pedo, | fuiste tu. | Gracias a Dios que salió, | se tomó su tiempo | pero por lo menos, | se liberó. | Gracias a Dios, | libre de ti, | pedo, | por fin. […]*
>
> *– Pon, pon, | el dedito en el pilón*
>
> Telling me where to stick my finger when I didn't feel like playing. Controlling my moods. And you handing me my own caca as if it were a bom-bón. (117-18)

En l'occurrence, le corps masculin devient raison de jouissance pour la femme, même en dehors de l'acte sexuel, par des jeux érotiques et d'échange des fluides corporels, c'est le cas de ce défi réalisé avec l'urine :

> – […] Yo voy a estar con las piernas abiertas cruzando como si fuera un puente la taza. Tú enfrente de mí. En el momento que salga, tú pones a correr tu manguera. Ahora bien, el truco consiste en que tienes que regar de agua mi orina. Si no la tocas, pierdes, pierdes. […]
> – Come, come along the river of my desires.
> – I drank a whole bottle of Perrier for this ?
> – […] A lil' piss here. A lil' piss there. Here a little. There a little. Alzo la pata, dejo mi huella y mi olor. Cuando vuelvo a pasar por el mismo lugar – sé que pasé por ahí antes - me dejo guiar por el olor de mi pisseo. Me encanta pissear el mundo – sobre la grama, sobre las paredes, come una manguera, alzo la pata, y me alivio, se me alivia el alma – ya no estoy en tensión. […]
> – Y está tibia. Y es bien densa. La próxima vez será en un vaso. Los dos a la vez. Tú en tu vaso. Y yo en el mío. Los metemos a los dos vasos en la bañera, vacía. Y nos metemos desnudos dentro de ella. […] El que mee dentro del vaso por más largo tiempo gana la competencia. […]
> – Sería mejor if you stand up in the air with your feet on each side of the bathtub ledge, y yo me quedo detrás de ti. En el momento que comience a correr la tuya, yo te abrazo, y entonces you and I piss into the same glass. Unidos. Íntimamente, entrelazados. […]

> – Por qué te metes en mi vaso. Yo quería competir. No, inmediatamente lo conviertes en abrazo. […] Lo que quieres es otra cosa. No quiero amor. (53-55)

Giannina Braschi se positionne alors de la part des revendications féministes du *care* légitimant, ainsi, pour les femmes le sexe fin à soi et les jeux érotiques. Dans ce passage, l'idée de la revendication est présente surtout par le fait que l'homme se laisse faire quelque chose de dégoûtant par sa partenaire, ce qui, en général, a été une forme de soumission longtemps subie par les femmes. En outre, ce jeu de l'urine est un acte le plus souvent associé à une pratique masculine visant à exhiber les capacités performatives du pénis ; le passage rappelle les compétitions entre garçons à celui qui arrive à pisser le plus loin, alors qu'ici l'adversaire est une femme et qu'elle arrive à pisser plus loin qu'un homme tout en étant dotée d'un vagin : le mythe du clitoris, comme homologue sous-développé du pénis est donc ici démenti. En réalité, l'écrivaine pousse sa réflexion sur la corporalité féminine au-delà de ces déclarations, qui, pour la fin du XX^e^ siècle, sont déjà à l'ordre du jour. En effet, dans le texte les références à une sexualité vécue avec soi-même dans l'intimité de son propre corps ne manquent pas : « Y si veo a Bloom mirando desde un risco a Gerty, y se toca su prepucio, y me dan ganas, no tengo más que cerrar la cortina que acabo de abrir, y dejarme ir » (24-25). Dans ce sens, la sexualité est vécue comme besoin physiologique légitime à la même hauteur que les autres ; au contraire, même des besoins physiologiques, comme uriner, deviennent l'occasion pour jouer et jouir avec son sexe et celui de l'autre.

L'appropriation d'une pratique libre et purement voluptueuse de l'acte sexuel en tant que légitimation et appropriation de la liberté féminine dans *Yo-Yo Boing !* se conjugue avec une vision précise du sentimentalisme d'habitude attendu par les femmes. En d'autres termes, la protagoniste se montre souvent détachée vis-à-vis du sentiment amoureux vers un homme. En effet, comme nous pouvons le remarquer à la fin du passage ci-dessus, la femme se refuse d'accepter tout acte de romantisme dans la pratique sexuelle, le sentimentalisme doit être abandonné pour laisser la place au plaisir charnel. En outre, à maintes reprises dans la narration, la femme ne manque pas de s'imposer aussi bien physiquement et donc sexuellement, que verbalement, parfois même avec un langage grivois : « – […] You are pissing me off. You are really pissing me off. […] – […] Stop screaming at me. And stop pointing at me. I heard you. Now, listen to me. Do not talk when I am speaking. Listen to me » (45). Bien évidemment, cela ne signifie pas que toute tentative d'imposition de la part de l'homme est surmontée, au contraire, la protagoniste raconte que son compagnon lui interdisait d'apparaître lorsque ses amis étaient à la maison, la jugeait de salope devant eux et la traitait comme une marchandise qu'il était parvenu à exploiter : « – *Sí, qué de male tiene tener une pollita bella.* […] – *Esas son las mejores. Son fáciles de seducir* » (60-61). Pourtant, encore une fois la protagoniste ne manque pas de formuler son retour : « – *Hija de la gran puta, móntate aquí.* Llamarme a mí hija de la gran puta cuando el hijo de la gran chingada era él. […] – *No me monto, bastardo. Si yo soy una hija de la gran puta, tú eres un bastardo, un puro bastardo* » (62). La force féminine face à l'oppression masculine est donc très évidente dans l'optique de Braschi, chez elles les femmes n'ont même pas peur des conséquences qu'une réaction aux menaces des hommes peut entraîner. Toutefois, l'imposition par le physique et par le verbal n'est pas la seule source de revendications de la protagoniste de *Yo-Yo Boing !,* car ses réflexions semblent se pousser au-delà, jusqu'à l'élaboration d'une véritable attitude féministe. En particulier, la protagoniste ne craint pas de dénoncer des comportements sexistes dans son milieu professionnel, ce qui est une nouveauté absolue dans le panorama littéraire de la fin du XX^e^ siècle :

> And then, Kinney brings me back a lesbo porn magazine. Joanie told me to report it to personnel – it's sexual harassment.
>
> – *Kynney* – I said – *I'm not a lesbian.*
>
> – *I didn't say you were* – he laughed – *but you can't deny you're a raving feminist. Ian and I thought this magazine would help you find yourself. […]*
>
> – *[…] We would like to be frank about your sexual preference. Why don't you wear skirt to work?*
>
> – *I wear them* – I said – *in the summer. And if you keep harassing me, I'll sue you and the firm for sexual harassment.* (136-37)

Ici non seulement nous sommes face à une femme qui revendique ses droits et ne craint pas de se défendre lorsque ces derniers ne sont pas respectés, mais elle accomplit la tentative de saper les préjugés sur l'aspect corporel féminin : une femme pour être considérée comme telle doit porter des jupes, autrement elle est masculine et on a le droit de douter de son orientation sexuelle, de l'accuser de féminisme. Cette image sexualisée de la femme, devant porter des jupes, renvoie à une objectification de son corps, source de tentation et d'excitation sexuelles et à une esthétique de son physique, devant être le plus attirant possible et pour cela épilé, parfumé, maquillé : tous ces gestes ne seraient qu'une façon de se féminiser davantage, à l'absence desquels l'appartenance au genre sexuel féminin semblerait être mise en doute ; dès que le corps féminin n'est plus séduisant pour pouvoir devenir objet sexuel, il devient dégoûtant.

**Conclusion : décoloniser l'identité sociale de l'homme**

Si dans *Yo-Yo Boing !* l'identité des personnages reste floue, nous sommes au moins capables d'identifier la présence d'hommes et de femmes. Plus précisément, dans le dialogisme instauré dans le texte, le personnage féminin coïncide avec le narrateur omniscient et interne, alors que les voix masculines semblent toutes rapprochées par une attitude toujours inadéquate vis-à-vis des attentes et des exigences des femmes. En effet, les hommes paraissent non seulement appauvrir les femmes sentimentalement, mais les laisser souvent insatisfaites surtout sexuellement et physiquement :

> « *Tuve que dejar a Eduardo porque no me hacía caso. No teníamos relaciones sexuales y yo quería tener un niño* ». (191)

Face à ce mécontentement, les hommes essaient donc de dénigrer les habilités sexuelles des femmes, ce qui provoque leur réponse : « I had a lover who told me that I'm intense, but of short duration. He underestimated my stamina » (127). Or, comme nous avons déjà eu l'occasion de remarquer, si la déception sentimentale féminine est uniquement évoquée dans le texte et dans tous les cas, elle est accompagnée d'une réponse violente et froide de la part des femmes, ce n'est pas le même sur le plan physique ; à cause de l'optique patriarcale, pour un homme il est beaucoup plus humiliant de ne pas être sexuellement performant. Le fait qu'une femme ait le courage de déclarer cela non seulement est signe d'une revendication de genre, mais revient à légitimer la possibilité que les femmes puissent avoir, elles aussi, des besoins sexuels et charnels à satisfaire.

Comme nous l'avons illustré dans le paragraphe précédent, le bouleversement des dynamiques du pouvoir traditionnellement en vigueur dans la société est sûrement un appel contre la politique du *care*. Les attaques aux stéréotypes sociaux sur la femme sont nombreuses tout le long de la narration et, bien évidemment, un clin d'œil à la critique de la politique du *care* ne manque pas dans le dialogue entre les deux personnages : « *Kika, we must stop eating out. You should learn how to cook* » (29), c'est donc la femme qui doit cuisiner selon les schémas sociaux machistes ou encore « Erraste tu carrera. Debiste haber sido madre », affirme l'homme et la femme répond « Y tú, tú debiste ser mujer » (184). Ici le fait d'être mère est comparé à une condition naturelle et biologique comme celle du sexe, alors que la possibilité de devenir mère, en réalité est un choix, tout comme celle de s'identifier à un genre sexuel plutôt qu'à un autre. En d'autres termes, aucune convention sociale ne peut être acceptée comme telle, ni la maternité longtemps faisant l'objet d'une imposition de la part du patriarcat, ni le sexe ne coïncidant pas forcément avec le genre biologique : les revendications *queer* sont à l'horizon.

Chez Braschi l'*empowerment* féminin se charge d'une forte valeur politique et le rapport entre homme et femme est investigué aussi en clé colonialiste : l'homme n'a plus le droit d'imposer l'objectification sexuelle de la femme, ni de savourer uniquement les parties de son corps lorsqu'elles sont des objets sexuels. À ce propos, si au début de la narration la protagoniste accomplit toute une série de soins visant à la rendre la plus attractive possible, à la fin non seulement elle garde les détails de son corps socialement considérés comme dégoûtants, mais elle en fait l'objet d'un plaisir personnel. Ainsi, des tabous corporels féminins tels que les menstruations sont illustrés et loués, afin de les normaliser : la femme revient à être simplement un sujet sexué (ou genré, en l'occurrence), mais pas systématiquement sexualisé, ce qui permet aussi à ceux qui ne sont pas de sexe féminin de devenir de genre féminin.

**BIBLIOGRAPHIE :**

BERGÈS, Karine et al. (2017). *Féminismes du XXI^e siècle : une troisième vague ?* Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

BRASCHI, Giannina (2011) [1998]. *Yo-Yo Boing !* Las Vegas: Amazon Crossing.

CURIEL, Ochy et al. (2005). Féminismes dissidents en Amérique latine et aux Caraïbes. *Nouvelles Questions Féministes, 24, 2,* 4-13.

FLEISCHMAN, Diana S. et al. (2015). Disgust versus Lust: Exploring the Interactions of Disgust and Fear with Sexual Arousal in Women. *Plos one, 10, 6,* <10.1371/journal.pone.0118151> [consulté le 10 avril 2023].

HURTADO, Aida (1998). Sitios y Lenguas: Chicanas Theorize Feminisms. *Hypatia, 13, 2,* 134-161.

LE PIOUFLE, Camille (2019). *Feminism and the Puerto Rican Independence Movement since the 1950s. From Unrequited Love to a Matching Pair?* Université de Rennes 2. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02172215> [consulté le 19 avril 2022].

SAIDI, Sara (2018). Le corps féminin entre dégoût, tabou et hyper-sexualisation. *Les ourses à plumes, 1,* 8-11.

SORIANO, Michèle (2020). *Féminismes latino-américains en traduction : territoires dis-loqués.* Paris : L'Harmattan.

VIGOYA, Mara Viveros (2015). Intersectionality through the Prism of Latin American Feminism. *Raisons politiques, 58, 2,* 39-54.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0021

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# BOOK REVIEWS
# COMPTES RENDUS
# RECENZII

## Constantin Ivanov (2022). *Răul: interpretări literare*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 272 p.

ANDREI VICTOR COJOCARU
*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași*
*andreicojocaru93@yahoo.com*

Cartea lui Constantin Ivanov publicată la Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași oferă o nouă perspectivă de abordare asupra unei probleme mai vechi decât timpul: *răul*. Considerăm salutară inițiativa autorului de a prezenta o perspectivă diacronică asupra fenomenului, care acoperă un interval cuprins între *illo tempore* și cruda realitate a regimurilor totalitare din secolul al XX-lea și chiar al XXI-lea. Astfel, prezentul volum reunește laolaltă perspectivele de reprezentare ale răului din realitatea modernității cu cele din mituri arhaice sau din legende populare. Rolul de mediator între cele două spații temporale îi revine literaturii și, implicit, interpretărilor literare ale temei aduse în discuție – după cum putem anticipa încă din titlu.

Publicul căruia i se adresează autorul este format, în primul rând, din specialiști în studiul filologiei și al istoriei ideilor și mentalităților. Totuși, ținând cont de caracterul său interdisciplinar, cartea poate trezi un real interes unui cititor pasionat de studiul psihologiei, filosofiei, antropologiei, mitologiei comparate, istoriei religiilor sau chiar al sociologiei. Utilizând, în bună măsură, un limbaj clar și accesibil, cartea lui Constantin Ivanov poate deveni o lectură plăcută și pentru un lector nespecializat și, deci, puțin familiarizat cu o asemenea abordare.

Structura propriu-zisă cuprinde patru capitole majore, divizate, la rândul lor, în câteva subcapitole. Primul subcapitol (intitulat „Din istoricul abordării problemei răului") evidențiază motivația de a studia noțiunea de „expresie a răului" (mai mult decât cea de „imaginar al răului") și, totodată, dezvoltă o corelație între expectanțele cititorilor și conținutul propriu-zis (anticipat nu doar prin cuprins, ci și în „Prefața" semnată de profesorul universitar și criticul literar Constantin Dram). Structura cărții urmează o progresie firească: o introducere destul de cuprinzătoare în istoricul temei; ulterior, delimitarea contextului și, în fine, un necesar studiu al aspectelor conceptuale și metodologice ale problemei vizate.

Din capitolul al doilea („Viziunea răului în mitologia cosmogonică românească"), Constantin Ivanov aduce în discuțiile importanța binomului ontologic Fârtate–Nefârtate pentru

înţelegerea relaţiei de complementaritate între principiul binelui şi cel al răului în momentul genezei şi – mai ales – al antropogenezei, precum şi pe parcursul etapelor esenţiale ale organizării creaţiei. Autorul dezvoltă şi mai mult ideea anterioară afirmând, la începutul subcapitolului 2.2.: „În raportul de cauzalitate finală, adică al procesului de creare a universului, răul este cel ce potenţează binele" (Ivanov, 2022: 76). Aparent paradox, contrariile se susţin reciproc, iar sinteza născută din confruntarea tezei cu antiteza este că nu există opoziţii decât la nivelul adevărului convenţional.

Începând cu cel de-al treilea capitol („Expresia răului în opera lui Ion Creangă") se remarcă studiul atent al textelor unui autor consacrat. Alegerea acestui nume se justifică pe deplin din cel puţin două privinţe: pe de o parte, un specialist va aprecia acribia şi gestionarea atentă a posibilităţilor de interpretare propuse de critici; pe de altă parte, chiar şi un cititor mai puţin familiarizat cu nuanţele creaţiei lui Ion Creangă, va aprecia perspectiva incitantă şi inovatoare de a lectura o serie de titluri celebre ale literaturii române. În secţiunea referitoare la „Supranumiri ale răului: forme şi conotaţii în poveştile lui Ion Creangă" este evidenţiat modul în care Creangă – preferând să sugereze acelaşi semnificat prin intermediul unor numiri metaforice sau al unor forme de adresare comice – evită utilizarea formei de singular a numelui cel mai reprezentativ al răului în cultura română: „*diavolul*, *satana*, *drac*, *demon*, reprezintă de fapt cuvinte tabu pe care povestitorul humuleştean le-a evitat" (99), diminuând o posibilă influenţă nefastă a invocării respectivei realităţi. Subcapitolul intitulat „Configurări arhetipale ale răului" propune un studiu focalizat pe arhetipologia prezentă în textele literare amintite, în timp ce următoarea parte („Spaţiul damnat şi semnificaţia lui") dezvoltă o asociere între principiul răului şi toponimia specifică.

O dată cu al patrulea capitol, se evidenţiază capacitatea autorului de a extinde, gradual şi metodic, câmpul de studiu – astfel încât să nu existe tranziţii pripite de la o parte a cărţii la alta. După analiza câtorva exemple ale manifestării ludice – şi chiar ridicole – a răului în basme, poveşti şi naraţiuni fantastice româneşti, ultimul capitol propune o nouă serie de lecturi (de această dată, mult mai apropiate de modernitate) în care sunt identificate exemple ale înţelegerii obiectului de studiu ca distorsiune a lumii. Dintre autorii vizaţi, ne îngăduim să furnizăm doar câteva exemple: Mircea Eliade (*Isabel şi apele diavolului*, *Domnişoara Christina*, *Şarpele*), Vasile Vasilache (*Povestea cu cocoşul roşu*) sau Savatie Baştovoi (cu romanele: *Audienţă la un demon mut*, *Diavolul este politic corect* şi *Iepurii nu mor*). Posibilitatea ludică de reprezentare a diavolului (şi, eventual, a fiinţelor, fenomenelor şi obiectelor cu care el este pus în legătură) va fi înlocuită de una mai tensionată (analizată în subcapitolul „Percepţia transcendentală/misterioasă a răului şi reflecţia sa literară") şi, în fine, de o notă tragică specifică anti-utopiilor (în „Expresia ideologică a răului: *hybris*-ul dezumanizării şi distopii ale postumanului").

Am apreciat, sub toate formele, documentarea temeinică a informaţiilor propuse – precum şi faptul că au fost organizate într-o structură lesne de urmărit. Fiind o întreprindere temerară, lucrarea de faţă nu conţine doar simple expuneri ale unor perspective consacrate de analiză, ci aduce în atenţia cititorilor şi o serie de interpretări mai noi care pot fi pe cât de controversate, pe atât de ofertante pentru dezvoltarea înţelegerii temei studiate. Încă un aspect pozitiv este reprezentat de utilizarea unei perspective comparatiste de analiză – cât se poate de oportună inclusiv pentru consolidarea unei punţi de legătură între contexte literare diverse. În plus, am remarcat caracterul interdisciplinar al lucrării, precum şi detaşarea

benefică, în acest caz, de metodele specifice criticii structuraliste.

În concluzie, după lectura studiului *Răul: interpretări literare*, am constatat că aceasta răspunde unor nevoi cât se poate de actuale ale omului: pe de o parte, familiarizarea cu răul pentru a-l putea (re)cunoaşte şi, după caz, evita; pe de altă parte, consolidarea unui liant teoretic între bine şi rău – înţelese ca forţe care sunt, simultan, antagonice şi complementare în actul creaţiei şi al organizării acesteia. Ţinând cont de cele scrise până acum, dar şi de alte motive pe care cititorii curioşi le vor descoperi în „confruntarea" directă cu textul, recomandăm călduros lectura cărţii semnate de Constantin Ivanov.

DOI: 10.47743/aic-2023-1-0022

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# BOOK REVIEWS
# COMPTES RENDUS
# RECENZII

## Mihaela Ursa (2022). *Indisciplina ficţiunii: viaţa de după carte a literaturii*. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 311 p.

CĂTĂLIN CONSTANTINESCU
*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi*
*catalin.m.constantinescu@gmail.com*

Cel mai recent volum semnat de Mihaela Ursa confirmă aşteptările, fiind un discurs articulat şi atent la provocările actuale în contextul mai larg al răspândirii, receptării şi înţelegerii literaturii, autoarea mărturisind în *Introducere*: „Am scris cartea de faţă în decursul mai multor ani, motivată de efortul meu de cititoare, profesoară, om de litere, de a înţelege raporturile lumii de astăzi cu literatura, mai ales cu ficţiunea literară. Momentelor de deznădejde cu privire la puterea literaturii şi a profesorilor de literatură de a mai participa în mod relevant la construcţia de sine a indivizilor, dar şi la imaginarea colectivă, comunitară, a locului nostru în lume, am încercat să le opun o evaluare lucidă a situaţiei şi un proiect raţional. După evocarea critică a metanaraţiunilor pe care s-a bazat nefericitul literaturocentrism care a dat formă existenţei noastre individuale şi publice până la finalul secolului trecut am compus un argument transmedial" (11).

Apusul literaturocentrismului invocat aici este atestat astăzi chiar şi din punct de vedere statistic, după cum o demonstrează cifrele Eurostat citate de autoare pentru a radiografia peisajul actual dominat de tehnologii digitale şi lecturi trans- şi multimediale: peste tot în Europa se înregistrează cifre în scădere ale cititorilor de literatură (în România anului 2011 doar 29,6% declarând că au citit cel puţin o carte în ultimele 12 luni, în timp ce doar pentru 6,2% cititul reprezintă principala preocupare recreaţională). În aceste condiţii, întrebarea relevantă poate suna astfel: „este oare posibilă reorientarea transformărilor epistemice actuale, negative din punctul de vedere al culturii literare, pentru a revitaliza conţinuturi preţioase?" (46). *Indisciplina ficţiunii* reprezintă posibilul răspuns teoretico-metodologic, sprijinindu-se (şi) pe studii de caz alese din canon: Miguel de Cervantes, William Shakespeare, Jane Austen.

De mare importanţă este evidenţierea contextului epocii: percepţia asupra (şi ignorarea, adăugăm noi) beneficiilor lecturii s-a modificat, iar această modificare „nu va afecta numai lumea celor care nu (mai) citesc, ci întreaga lume" (47). Trăim în epoca nativilor digitali, cu alte obişnuinţe de consum, iar ştiinţele umaniste ar trebui să profite de apetenţa acestora pentru noile tehnologii şi să remodeleze

pasiunea pentru ficţiunea literară într-o altă formă: „Explorez aici posibilitatea ca implicarea în jocul video sau vizionarea adaptării cinematografice înaintea lecturii cărţii să fie –mai ales pentru nativii digitali – tocmai declicul perfect al motivaţiei pentru lectura literară, dar şi un catalizator al intensificării interesului pentru literatura clasică (în sens larg)" (49).

În acest scop, pot fi utilizate teorii ale inter- şi transmedialităţii cu scopul de a refuncţionaliza relaţia veche dintre cărţile clasicilor şi adaptările lor vizuale şi interactive, studiile literare putând depăşi limitele monomediale: „În locul relaţiei competitive dintre obiecte analoge (cartea, filmul, romanul grafic, jocul etc.), propun o abordare remedială, în care aceleaşi artefacte coexistă şi contribuie activ unul la receptarea celuilalt şi în care devine de aceea obligatoriu să fie studiate ca sisteme sau micro-reţele"(50). Naraţiunea şi ficţiunea urmează să fie parcurse sau consumate într-un mod integrativ şi relaţional care să nu nege importanţa specificului fiecărui mediu (literar, cinematografic, *videogames*) şi nici nu le ierarhizează.

Un bun exemplu îl constituie, chiar dacă nu poate fi numit „clasic", romanul *Frankenstein* de Mary Shelley poate provoca o cercetare transmedială (cum este proiectul lui Bob Beard, *Frankenstein200*) căci, aşa cum observă Mihaela Ursa, „cultura transmedialităţii stă sub metafora monstrului creat de Victor Frankenstein" (269) – pornind de la fragmente de practici care au funcţionat organic în mediile lor până la destructurarea lor.

Contextul la care facem mereu referire şi în care are loc o necesară reconsiderare metacritică a conceptelor şi metodelor este cel al unei noi paradigme cognitive, aflată în construcţie de la sfârşitul secolului XX şi începutul secolului XXI având drept consecinţă schimbarea definitivă a dinamicii „consumului" de naraţiune. În prezent asistăm la o destructurare a modelului disciplinar al cunoaşterii, când la nivelul studiilor literare cercetările sunt marcate de hiper-ştiinţificitate (studiile cantitative se găsesc la tot pasul) sau, la polul opus, de dorinţa de reorientare către zone de graniţă (transtextualul, transnaţionalul, transmedialul), titlul şi direcţia implicită volumului de faţă sunt asumate din start în raport cu potenţialele riposte şi poziţionări polemice, şi se datorează înţelegerii literaturii comparate drept „indisciplină", pe urmele lui David Ferris, în sensul „apetenţei sale structurale pentru ceea ce i-a asigurat rezistenţa istorică şi marea plasticitate adaptativă, respectiv pentru un anumit principiu de destructurare şi chestionare aplicat oricăror repere fixe" (13).

În analiza comparată şi transmedială pe care o propune Mihaela Ursa este obligatorie rama naratologică, în care lumea narativă este definită pornind de la termenul propus de Mary-Laure Ryan: *storyworld* – concept care acoperă atât naraţiunile ficţionale (poveştile care creează propriile lumi imaginare), cât şi pe cele factuale (poveştile considerate adevărate despre lumea reală). În plus, naratologia contemporană înglobează şi alte tipuri de medii decât cel textual, motiv pentru care se impune să acordăm atenţie şi conţinuturilor extra-literare. În consecinţă, se dovedeşte că autoarea nu este o adeptă necondiţionată a modelor efemere şi nici a unei atitudini de favorizare a autonomiei literarului. Mai degrabă este atentă la contextul intermedial în care literatura este supusă unor multiple provocări: „Scopul cărţii de faţă este analiza hibridizării inter- şi transmediale a textului literar, dar teza ei este că aceste hibridizări lucrează *în favoarea literaturii*, revitalizând interesul pentru lectura de tip literar. Cu alte cuvinte, perspectiva mea nu este […] cea a cercetătorului intermedial, ci a celui literar, care priveşte cu interes *dincolo de reduta literarului*. De altfel, observaţia se poate extinde la toate câmpurile

monomediale, care ar avea de câştigat de pe urma atenţiei la transmedialitate" (20).

Volumul Mihaelei Ursa reprezintă o confirmare cât se poate de clară a unei ipoteze de lucru întemeiată şi deopotrivă fructuoasă: dat fiind faptul că în interpretarea literară a existat dintotdeauna o comunicare între mai multe câmpuri disciplinare ca istoria ideilor, sociologia, istoria literară sau mitologia, putem să admitem – şi trebuie să o facem! – că studiul literaturilor nu poate fi niciodată monomedial. Mai ales în „epoca postliterară", când, la sugestia lui David Damrosch, una dintre cele mai bune şanse de a extinde studiile literare rămâne „exploatarea mobilităţii *world literature*", căci de aici încep reconfigurările transmediale.

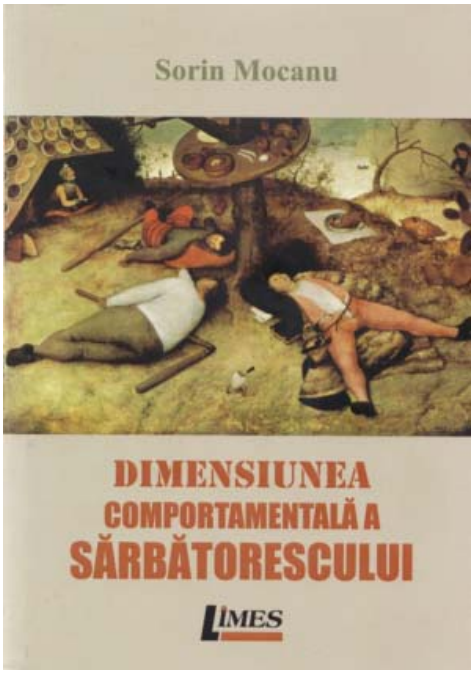
DOI: 10.47743/aic-2023-1-0023

AIC
31 ● 1/2023
2023 AIC

# BOOK REVIEWS
# COMPTES RENDUS
# RECENZII

## Sorin Mocanu (2022). *Dimensiunea comportamentală a sărbătorescului*. Floreşti: Editura Limes, 418 p.

ANDREI VICTOR COJOCARU
*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi*
*catalin.m.constantinescu@gmail.com*




Consistentul studiu semnat de Sorin Mocanu şi publicat la Editura Limes, în colecţia „Eseuri", ne propune o serie de (re)interpretări ale unor comportamente din sfera acelui „interval temporal care separă două durate finite, un interval mort pentru muncă, dar viu pentru a face altceva, complet diferit" (386) – după cum afirmă autorul. În aparenţă, avem de-a face cu fapte sociale arhicunoscute, dar, după parcurgerea prezentului volum, ne amintim că lucrurile pe care toată lumea crede că le înţelege sunt cele mai des supuse riscului unei neînţelegeri colective. Dat fiind că nu de puţine ori, inclusiv în realitatea socială a secolului al XXI-lea, expresii de tipul lui „se zice că" înlocuiesc cu succes înţelegerea obiectivă, lectura cărţii poate deschide calea cunoaşterii obiective asupra sărbătorescului.

*Dimensiunea comportamentală a sărbătorescului* se adresează, cu precădere, specialiştilor în studiul antropologiei culturale sau al sociologiei mulţimilor. Totuşi, volumul poate fi de un real folos oricărui cititor interesat de subiect, cu atât mai mult cu cât tratează probleme care ne privesc – direct – pe noi toţi. Având la bază o excelentă teză de doctorat, nu este de mirare că bibliografia este foarte consistentă şi bine utilizată. De apreciat este şi dialogul între discipline, care face posibilă analiza obiectului de studiu din multiple perspective – fiecare dintre ele fiind, totuşi, focalizată spre acea teorie a sărbătorii care depăşeşte formele sale exterioare de manifestare şi tinde către descoperirea „structurilor fundamental identice ce se ascund sub varietatea de manifestări sărbătoreşti" (8). În plus, lectura este înlesnită şi de absenţa hiperdescriptivismului etnografic sau a excesivelor interpretări simbolice.

La întrebarea „ce este sărbătoarea astăzi?" autorul oferă un răspuns detaliat încă din introducere: „Este o practică colectivă ambivalentă (implicând sobrietate sau veselie, solemnitate sau petrecere, obligaţie sau divertisment) ce include actori, comportamente, podoabe, spaţii şi un timp specific, toate putând deveni obiecte de studiu" (8) – şi, într-adevăr, ele sunt analizate contextual în capitole ulterioare.

Volumul este structurat în trei părţi majore, precedate de o introducere şi urmate de concluzii, referinţele bibliografice şi un extensiv

indice de nume. Prima parte („Direcţiile clasice de cercetare ale fenomenului sărbătoresc") răspunde promisiunii titlului. În primă instanţă este adusă în discuţie abordarea sociologică, reprezentată de Émile Durkheim şi H. Hubert. Ulterior, este amintită direcţia sociologic-filosofică (specifică lui Roger Caillois şi Jean Duvignaud) – completată de direcţia antropologic-filosofică a lui René Girard şi de direcţia psihanalitică propusă de Sigmund Freud. Din seria perspectivelor amintite nu avea cum să lipsească cea teologică, detaliată de Josef Pieper. Lista se încheie cu numele lui Rudolf Otto şi Mircea Eliade, fiind detaliate şi direcţiile fenomenologică şi cea hermeneutică.

A doua parte („Practică colectivă") are în vedere descrierea amplă a ideii de sărbătoare – care porneşte de la o „sărbătoare esenţă" sau de la un „model unic" (184-194). Cu acest prilej, este subliniată construirea contrastelor care fac posibilă acea „deviere de la normă" pe care se bazează reuşita unei sărbători. Problema precedentă reţine atenţia cititorilor şi în capitolele intitulate „Instituirea diferenţei" (203-206) şi „Genul mixt al sărbătorii" (207-219). Mai apoi, autorul răspunde la o serie de întrebări („Ce se sărbătoreşte?" şi „Cum se sărbătoreşte?") pe parcursul a două secţiuni care înlesnesc corelaţia dezvoltată ulterior între ideea de „sărbătoare", cea de „celebrare" şi cea de „perioadă interstiţială". Totuşi, celebrarea ideală către care (ni „se spune că") trebuie să tindem este confruntată de realitatea concretului – apărând un motiv al dublului sărbătorii, analizat prin raportare la exemple care oscilează între obiceiurile „păgâne" (cântece şi dansuri vulgare, jocuri riscante apărute pe fondul exceselor bahice etc.) şi cele „oficializate" (deci, acceptate şi încurajate de autoritatea care este în măsură să decidă ce este mai bine pentru colectivitatea pe care o reprezintă) sau chiar „religioase". Înainte de a face tranziţia către capitolul dedicat „Funcţiei expresive a sărbătorii", autorul notează că: „În mod firesc, următorul pas al controlului total a fost aducerea acestor sărbători [*păgâne* n.n.] în biserică şi valorizarea lor exclusiv prin ceremonialul religios" (253). Capitolul II din partea a doua este axat şi pe asocierea dintre ideea reîntoarcerii la Vârsta de Aur şi motivaţia de a sărbători – cu o detaliere a aspectului alimentar (care va reţine atenţia cititorilor şi în alte capitole).

În a treia parte („Elemente fundamentale ale sărbătorii"), autorul porneşte de la studiul timpului şi locului specific sărbătorescului (care este, în mod obligatoriu, îmbelşugat) pentru a ajunge la cea mai incitantă parte, dedicată comportamentelor tipice, situate la graniţa dintre risipă şi exces. Ca exemplu deosebit de grăitor, este amintită ţara Cocagne: idealul, prin excelenţă, al belşugului alimentar în care totul este de mâncare (şi nu orice fel de mâncare, ci una gustoasă).

Prin medierea tezelor expuse de autor ne putem explica şi rolul „deviaţiilor de la normă" pe care o colectivitate alege (sau este constrânsă?) să le susţină – uneori, chiar cu asupra de măsură – pe parcursul diverselor sărbători. De altfel, Sorin Mocanu ne asigură că „toate deviaţiile de la normă rămân în interstiţiul sărbătoresc" (386) şi, prin urmare, nu trebuie să ne îngrijorăm că ar putea reprezenta un pericol pe termen lung pentru buna funcţionare a societăţii, ba dimpotrivă. Sărbătoarea este necesara şi mult aşteptata ocazie de a „încălca" (tot prin *conformare* la un alt timp de comportament) normele cotidianului. Deşi sărbătorescul este (şi trebuie să fie!) un cadru diametral opus celui din restul intervalelor calendarului, timpul sărbătorii apare într-un punct clar reprezentat în calendar. Iar el vine exact la momentul „cuvenit" pentru a echilibra monotonia vieţii cotidiene, dar şi pentru a asigura sentimentul de securitate (asociat recurenţelor bine-cunoscute). Astfel, între graniţe cronologice fixate în prealabil, temporarul haos social este unul pe deplin acceptat şi, într-un mod aparent paradoxal, chiar controlat.

În concluzie, cartea lui Sorin Mocanu reprezintă (şi) o posibilitate de a înţelege mult mai bine o serie de comportamente pe care, majoritatea dintre noi, le considerăm „fireşti" sau „tradiţionale" – etichete care tind să înlocuiască efortul unei înţelegeri obiective a faptelor.

AIC

# Acta Iassyensia Comparationis

31 ● 1/2023
2023 AIC

## Recent Issues:

No. 30 (2/2022) ● *Cărțile și scrisul cărților în literatură/ Books and book writing in literature/ Livres et l'écriture des livres dans la littérature*

No. 29 (1/2022) ● *Monștrii în literatură/ Monsters in literature/ Les monstres dans la littérature*

No. 28 (2/2021) ● *Literatura și cultura pop / Literature and pop culture/ La littérature et la culture pop*

No. 27 (1/2021) ● *Ură / Hate / Haine*

No. 26 (2/2020) ● *Rescriere și reinterpretare / Rewriting & Reinterpretation / Réécriture et réinterprétation*

**Acta Iassyensia Comparationis**

**EDITORIAL & SCIENTIFIC BOARD**

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)

CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ştefan (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)

EDITORIAL SECRETARIES: Alina Ţiţei (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Corina Bădeliță (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)

EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Neil B. Bishop (*Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada*), Cătălin Constantinescu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Francesca di Tonno (*Università di Bologna, Italia*), Nicoleta Cinpoeş (*University of Worcester, UK*), Martin A. Hainz (*Universität Wien, Österreich*), Dragoş Carasevici (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Mihaela Lupu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Marius-Adrian Hazaparu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Dietr Lohr (*University of Regensburg, Deutschland*), Ioana Raluca Petrescu (*University of Bari Aldo Moro, Italia*), Roberto Rodríguez Milán (*Hellenic Open University, Greece*), Silvana N. Fernández (La Plata National University, Argentina), Andrei Sebastian Stipiuc (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*).

COLLABORATORS: Diana Gradu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Mariana Anastasiei (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*).

**HONORARY BOARD**

Ştefan Avădanei (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Yves Chevrel (*professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France*), Andrei Corbea-Hoişie (Universitatea *„Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Czeslaw Grzesiak (*Uniwersytet „Marii Curie-Sklodowskiej", Lublin, Polska*), Henning Krauß (*emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland*), Michel Otten (*professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique*), Petruţa Spânu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Elena-Brânduşa Steiciuc (*Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava, România*), Mihai Zamfir (*Universitatea București, România*).

**http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en**

**ISSN (online): 2285 – 3871**
**Website:**
**http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en**

# Acta Iassyensia Comparationis